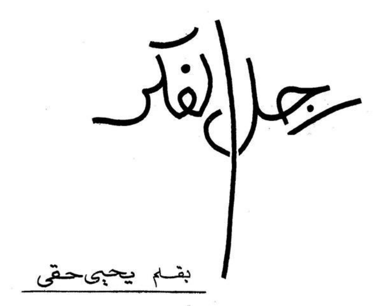




حقيقة الرجل حين يؤخذ على غرة ، ان يفاجأ بمسألة لم يكن يتوقعها ، لا تدع له وقتا لتدبر الكلام أو لويه قبل نطقه ، فلا يقيسه عن عمد باحتمالات وقعه ، مساسه بمصلحة كان يود صونها ، حساسية سامع يحرص على ارضائه أو مداراته ، أو حتى للارتقاء بصيغة عبارته ومضمونها من الحسن الى الأحسن ، طلبا للبراعة والتأنق . وانما يجيء رده السريع مباشرا ، عاريا ، جليا فيكشف عن طبع صاحبه وخفى فكره . فى هذه المباغتات تتبين معادن الرجال ومبلغ صدقهم اليوم ومن قبل .

●

دهشت وانا أتلو محضر اجتماع الرئيس جمال عبد الناصر اخيرا بالهيئة البرلمانية للاتحاد الاشتراكى ، انهالت عليه الأسئلة من كل صوب : عن السياسة والحكم ومؤتمر القمة .. وعن المانع من اقامة مصنع غزل ونسيج بمركز أجا ، عن حرية الفكر والصحافة .. وعن تبعية بلدة منشاة القناطر الى محافظة القليوبية وفصلها عن محافظة الجيزة .

فى وسط هذه المعمعة وردت كلمة «الايمان» على لسان أحد الأعضاء ، دهشت لأنني وجدت الرئيس ـ وقد فوجىء بها ـ يسارع بالتقاطها والتعليق عليها وشرحها ووضعها فى الميزان ، ولو تركها لما حدث انقطاع فى سير الجلسة . كيف تنبهت لفورها من اعماقه خشية أن تؤخذ هذه الكلمة الجليلة مأخذ الكلمة العابرة التى يستهان بشأنها ، تقال من قبيل سد الخانة وليس غير ، خشية أن تمر مر الكرام مغلفة فى غموض يطمس قدرها ، ها هو ذا يترك تتمة القول ليتريث ويقول للاعضاء من فوره كلاما كأن الجلسة لم تعقد الا لسماعه وحده :

« الايمان عاطفة ، أقوى العواطف ، وحين أقول عاطفة لا اقول انها شىء سطحى ، لا . العاطفة هى اغلى شىء عند الانسان ، هى الشىء العميق الذى يضحى الانسان بنفسه من أجله ، عاطفة الانسان نحو وطنه تدفعه الى النزول للميدان ويموت ، ان يخرج الانسان للجهاد فيصاب برصاصة تودى بحياته ، فالمسألة ليست مسألة عقل فحسب . ولو فكر هذا الانسان بعقله وحده واحتمال اصابته وموته اذن لخاف وتراجع للوراء ، فالعاطفة الحقيقية هى اغلى شىء فى الانسان » .

هكذا نقل الرئيس فى لحظة جو الجلسة من الاعمال العارضة الى الدوافع الثابتة ، من قبسات

التفاصيل الى جوهر المبادىء العليا . يريد ان يعبر عن اعتقاده لا ان يلقى درسا . ومع ذلك فما ابلغ هذا الدرس فى كلامه السهل الذى نطق به من غير سابق عمد أو تدبر .

ومن يتتبع لقاءات الرئيس العديدة بمواطنيه يجد نماذج كثيرة لمثل هذا الموقف . انه ليس رئيس جمهورية مشغولا بتصريف أمور الدولة فحسب ، بل هو رجل فكر ، حتمية الأفعال وجدواها لاتحجب عنه المبادىء السامية . معدة الشعب لا تطغى عنده على وجدانه ، الفرد فى نظره هو الانسان . وهذا الفكر منسق عند التدبر وعند المباغتة ، كأنما تنبع صوره العديدة من معين واحد ، بفضله اصبح بلدنا دولة وعقيدة . انه يقف فى مصاف الافذاذ من رجال الفكر الذين نظرت اليهم أقوامهم نظرتهم الى المعلم والمربى .

وازعم ان هذه الموازنة الواضحة فى أقوال الرئيس بين العقل والعاطفة ، هى مفتاح شخصيته ، وسر اتزانه ونجاته من العقد ، هى دعامة فكره وتفسير سياسته ومرصد خطوه من قادم . اتزان لا تطغى فيه العاطفة على العقل فتقوده الى الخيال والمتاهات ، الى التضعضع والدمعة السهلة التى تضيع هدرا ولا ينبت من ريها زرع نافع ، الى الشفقة الرخيصة العقيم ، ولا يطغى فيه العقل على القلب فيقوده الى الذبول فى عتمة العزلة ، الى التحجر والعجز عن النبض والاحساس لينفرد العقل باستعلائه وجبروته .

ونظامنا الاشتراكى هو نبع من هذا الفكر المتزن ، يد تمسك بالروح والعاطفة ، ويد تمسك بالمادة والعلم . انه يسعى الى تكامل الانسان واتزانه هو أيضا .

وبفضل رجل الفكر — المعلم والمربى — الذى يقود امته اصبح هذا النظام مذهبا جديدا يقدم حلا واضحا مأمونا للمشكلات الجسام التى يواجهها الانسان فى المجتمعات الحديثة . يقف بجدارة مع بقية المذاهب الاجتماعية الكبرى التى تقاسمها العالم . بل انه مذهب المستقبل .

●

وينعكس اتزان الفكر أيضا على أسلوب الرئيس، فالاسلوب هو الرجل ، انه مثل للبلاغة كما يفهمها ابناء اليوم : العمق والوضوح ، السهولة والصدق . الصدق أولا وآخرا ، لا زخارف ولا عنعنات بالية . لقد اهتز له قلبى وانسحر عقلى يوم تجديد بيعته وأنا اتمتم بهذا الدعاء البليغ المؤثر الذى انبثق من قلبه وعقله :

« اللهم اعطنا المعرفة الحقة كى لا يستخفنا النصر وتدور رؤوسنا غرورا من نشوته .

« اللهم اعطنا الأمل الذى يجعلنا نحلم بما سوف نحققه فى الغد اكثر مما يجعلنا نفاخر بما حققناه فى الأمس واليوم .

« اللهم اعطنا الشجاعة لنستطيع ان نحمل المسئوليات التى لا بد أن نتحملها ، فلا نستهين بها ، ولا نهرب منها .

« اللهم أعطنا القدرة على أن نواجه انفسنا ، ونتقبل أن يواجهنا الآخرون بالحق والعدل .

« اللهم اعطناالقوة ، لندرك أن الخائفين لايصنعون الحرية والضعفاء لا يخلقون الكرامة والمترددين لن تقوى أيديهم المرتعشة على البناء » .

هذا دعاء خليق أن يتوجه به كل فرد الى ربه ، انه يمنحه القوة والايمان ، يمنحه الطمأنينة والخشوع . فقد لا يختلف بناء الواحد منا لنفسه او يقل مشقة عن بناء قائل هذا الدعاء لأمته .





دراسة التطـــور الاقتصادى والاجتماعى ، حتى ما كان منه من طبيعة ثورية ، نخلص الى أنه يتم على مراحل ، ونخلص الى أن كل مرحلة من هذه المراحل تجد فى المرحلة السابقة عليها معداتها ومقوماتها ، وهو ما يعنى أن يتوقف نجاح المرحلة التالية على مدى نجـاح المرحلة السابقة التى تتكون فيها هذه المعـدات والمقومات .

وفى مجال تقويم المرحلة الثورية الأولى فى مصر نجد أنها قد حققت انجازات كبيرة ، تعتبر بحق نقطة بدء قوية وموفقة للمرحلة الثورية الجـديدة التى تبدأ مع بدء المدة الجديدة لرئاسة الجمهورية، ومع بدء الخطة الخمسية الثانية .

فقد بدأت المرحلة الثورية الأولى برغبة الشعب فى احداث الثورة ، كما بدأت بمجلس قيادة للثورة وبستة مبادىء ، وان كانت واضحة ، وان كانت قد نحتت من آلام الشعب ومن آماله ، الا انها لم تكن سوى دليل للعمل دون أن تصل الى مستوى البرامج التفصيلية . ومع نمو الثورة على النحو المعروف تغيرت الأوضاع تغيرا عميقـا ، وانتهت مرحلتها الأولى الى ســتة انجازات هامة تشـكل نقطة بدء قوية للمرحلة الثورية الجديدة ، وهـذه الانجازات الستة هى :

١ ـ ثقة الشعب بقائده .
٢ ـ قيام مجلس الأمة وبدء قيـام الاتحـاد الاشتراكى .
٣ ـ اتمام مرحلة هامة من مراحـل التنميـة الاقتصادية والاجتماعية .
٤ ـ اتمام مرحلة هامة من مراحل التطبيـق الاشتراكى مع بلورة الفـكر الاشـتراكى العربى .
٥ ـ التقارب بين البلاد العربية ووحدة العمل العربى فى بعض الميادين .
٦ ـ قوة المركز الدولى للجمهورية العربيـــة المتحدة .

هذه هى أهم الانجازات التى حققها العمـــل الثورى فى مصر فى المرحلة الأولى من مراحل الثورة. والحق انها انجازات هامة ، وانها تشكل ، كمـا قلنا ، نقطة بدء للمرحلة الثورية الجديدة . ويزيد من أهمية نقطة البدء هذه أن لهذه الانجازات فرصة النمو والنجاح .

فقد انتهى العمل الثورى فى المرحلة الأولى منه الى أن وثق الشعب بزعيمه ثقة كبيرة . فقد وثق بقدرته التى لا تنفد فى الثورة على الظلم ، وجاءته هذه الثقة يوم قام هذا الزعيم بالثورة ، ثم يوم أن حملها ليقضى بها على الاقطاع ، وعلى الاستعمار ، وعلى سيطرة رأس المال على الحكم ، وليقيـم النظام الاشتراكى . كما وثق الشعب بقدرة هذا الزعيم على التطور ، وعلى دفع التطور . ووثق فى حرصه على مبادىء الثورة ، وفى قدرته علـى معالجة المتناقضات والانحرافات . ووثق فى حمايته للمبادىء الاشتراكية اذ لم يسمح للرجعيــة أن تعرقل التطبيق الاشتراكى وأن تشده الى الوراء كما لم يسمح بالانحراف بهذا التطبيق بعيدا عن قيم هذا الشعب .

لقد وثق الشعب بزعيمه طاقة كبيرة عـلى التقدم وعلى حمايته من الرجعية ومن الانحراف معا . واخذت هذه « الثقة العاقلة » مجراها فى كل

مناسبة حتى كان يوم الاستفتاء حينما اجمع الشعب على عبد الناصر رئيسا للجمهورية فى المرحلة الجديدة ، وحينما اجمع على انه وحده هو الذى يصلح لهذه المرحلة ، ذلك ان استمرار العمل الثورى يستلزم بداهة استمرار الثائر الذى بداه . ولقد كان الاستفتاء امرا ضروريا ونحن على ابواب مرحلة ثورية جديدة ، ذلك ان الزعيم ، على الرغم من ثقة الشعب به ، كان فى حاجة الى تجديد هذه الثقة ليتخذ منها طاقة وقوة فى هذه المرحلة الجديدة .

فباسم العمل الثورى الذى بدأ ، والذى يلزم له ان يتم :

باسم التطور الديمقراطى والتحول الاشتراكى .
وباسم التنمية الاقتصادية والاجتماعية وأمل الشعب فى حياة أفضل .

وباسم تحرير الوطن العربى وتحقيق وحدته .
كانت الثقة التى أولاها الشعب للقائد .
وهكذا اجمعت الأمة على قائد ، وهو ما يشكل كسبا للعمل الوطنى ، لم يكن ميسرا يوم قيام الثورة .

●

والكسب الثانى الذى تحقق فى نهاية المرحلة الأولى هو قيام مجلس الأمة . ولاشك ان فرصة هذا المجلس فى النجاح فرصة كبيرة ، ذلك انه يمثل الأمة تمثيلا صحيحا . فهو أول مجلس يضم غالبية من الفلاحين والعمال . وهو بذلك أول مجلس يعبر تعبيرا صادقا عن حقيقة الوضع الاجتماعى ، وهو ما يعنى انه أول مجلس يمكنه أن يعبر تعبيرا صادقا عن حقيقة آمال الشعب . وفى مجال تقديم تجربة مجلس الأمة بصفته السلطة التشريعية وبصفته الرقابة النيابية العليا فى الدولة يمكننا أن نخلص الى ثلاث حقائق تكفل له ، ان هى استمرت — وواضح انها ستستمر — نجاحا كبيرا .

١ — حرص المجلس على تأدية واجبه فى التشريع وفى الرقابة ، وهو ما قد برز فى مناقشات كثيرة وخاصة فى مناقشة الميزانية وفى مناقشة التموين ، ثم فى مناقشة سياسة التعليم العالى . فقد كانت هذه المناقشات جادة ومثمرة وبناءة .

٢ — حرص الحكومة على ان تتعاون تعاونا طيبا مع المجلس ، وعلى ان تكفل له فرصة تأدية واجبه .

٣ — حرص الشعب على نجاح المجلس فى تأدية واجبه ، وهو ما قد اتضح من متابعة الشعب لاعمال المجلس ومن عطفه عليه .
فمجلس الأمة تجربة ناجحة علينا ان نحرص عليها ، وعلينا ان نفهم ان النجاح يؤكد النجاح ، فأى نجاح يحققه المجلس اليوم يمهد لنجاحه غدا ، لأنه يعنى فى الحقيقة اغتناء تجارب المجلس ، ويعنى ايضا ازدياد عطف الشعب عليه . والمجلس الذى لا يعطف عليه الشعب لا يستطيع ان ينجح . فعطف الشعب على المجلس الذى يمثله شرط أساسى لنجاح هذا المجلس .

ومما يعتبر ضروريا لنجاح مجلس الأمة تكوين هيئة برلمانية له ، وهو ما يعنى ان مجلس الأمة يشكل فى الحقيقة وحدة سياسية واحدة ، تشترك فى مبادىء واحدة ، وتنتهى الى سياسة واحدة . ولاشك فى ان هذه الهيئة البرلمانية يمكنها ان تلعب دورا حاسما فى توجيه المجلس وفى بلورة افكاره ، خاصة وان رئيس الجمهورية يمكنه ان يشارك فى مناقشاته .

وفى الوقت نفسه بدأ العمل جادا لاستكمال تنظيمات الاتحاد الاشتراكى . وقد يكون نجاح الاتحاد الاشتراكى فى اداء واجبه أصعب تحقيقا من نجاح مجلس الأمة ، ذلك ان الاتحاد الاشتراكى قاعدة بالغة الاتساع وصعبة التنظيم ، وهو ما يعنى وجود متناقضات فكرية واجتماعية داخل هذا الاتحاد . وقد تكون مثل هذه المتناقضات معوقا للتقدم ، كما انها قد تكون ، اذا ما احسن استخدامها وتوجيهها ، باعثا على التقدم . ومع اعترافنا بصعوبة تنظيم الاتحاد الاشتراكى وتسييره الا ان فرصة النجاح قائمة أمامه . فطبيعة المرحلة القادمة تستلزم بداهة قاعدة شعبية واسعة يرتكن اليها العمل الثورى ، بل ان مجلس الأمة نفسه لا يستطيع ان يحتفظ بصلته القوية بالجماهير دون وجود مثل هذه القاعدة الواسعة .

وهنا ننبه الى ضرورة بذل الطاقة لنجاح الاتحاد الاشتراكى حتى لا يتعرض لما تعرضت له التنظيمات

الشعبية السابقة من عدم الفاعلية ، ومن الانفصال عن الجماهير ، وفى هذا المجال يلزم أن يخلق الانسجام الفكرى بين الاتحاد الاشتراكى والجماهير على أن يكون الاتحاد الاشتراكى تعبيرا صادقا عن هذه الجماهير ، وعلى أن نجعل منه فى الوقت نفسه قائدا فكريا يأخذ بيد هذه الجماهير نحو التقدم .

فالاتصال الفكرى بين القائد والقاعدة ، والاتصال فى العمل بين القائد والقاعدة ضرورى لنجاح القائد والقاعدة معا .

وفى هذا الصدد قد يكون من المفيد اعادة النظر فى القاعدة التى تقضى بأن يتخلى عضو الاتحاد الاشتراكى عن وحدته الأساسية بانتخابه أو باختياره لوحدة أعلى ، ذلك أن هذه القاعدة تعنى انفصال المستويات وعدم تداخلها ، وهو ما يتنافى مع الاتصال الوثيق اللازم لنجاح العمل الشعبى .

ولا شك أن الاتحاد الاشتراكى ، اذا ما حقق النجاح المطلوب منه ، سيكون كسبا كبيرا للعمل الثورى ، كسبا لم يكن ميسرا يوم قامت الثورة .

●

والكسب الثالث الذى حققته الثورة فى مرحلتها الأولى هو تنفيذ الخطة الخمسية الأولى ، فقد حققت هذه الخطة قدرا كبيرا من التنمية الاقتصادية والاجتماعية ، ولسنا هنا فى مجال بيان النتائج الهامة التى وصلت اليها هذه الخطة ، وانما يعنينا أن ننبه الى تجربة مثمرة ورائدة فى مجال التنمية .

فقد لجأت أغلب البلاد ، وهى فى مرحلة التنمية ، الى ضغط الاستهلاك رغبة فى زيادة المدخرات والاستثمار . ويعنى هذا الضغط أن يتحمل الشعب فى مرحلة التنمية تضحيات كبيرة . وتعرف هذه السياسة « بسياسة شد أربطة المعدة » .. وقد سلكت انجلترا والاتحاد السوفيتى واليابان هذا السبيل ، وتمثل ذلك فى الاحتفاظ بالأجور عند مستوى منخفض رغبة فى الاحتفاظ بالاستهلاك عند مستوى منخفض . وقد قاست شعوب هذه البلاد الكثير من هذه السياسة . والجديد فى سياستنا لتحقيق التنمية اننا قد سمحنا بارتفاع الاستهلاك فى مرحلة التنمية ، وهو مايعنى التخفيف الى حد كبير من التضحيات التى كان يتحملها الشعب فى هذه المرحلة . فقد عملت السياسة الجديدة فى الجمهورية العربية المتحدة على رفع أجور العمال رغبة فى رفع مستوى معيشة هذه الطبقة التى قاست الظلم والاستغلال ، ورغبة فى أن تشارك هذه الطبقة فى نتائج التقدم . واتخذت سياسة رفع الأجور ثلاثة أساليب ، وهى وضع حد أدنى للاجور والسماح للاجور أن تستمر فى الارتفاع ، واشراك العمال والموظفين فى أرباح الشركات والمؤسسات التى يعملون فيها .

وتعنى هذه السياسة السماح للاستهلاك بالارتفاع ، وتعنى بالتالى الحد من التضحيات التى يتحملها الشعب فى مرحلة التنمية ، وقد ساعد على تنفيذ هذه السياسة أمران :

أولهما ــ أن تأميم أدوات الانتاج الهامة والأساسية قد سمح للدولة بأن توجه جزءا كبيرا من الأرباح للقيام بالاستثمارات ، وهو ما يعنى الحد من استهلاك الطبقات التى كانت مالكة فى مجال السلع الترفيهية لصالح الاستثمار .

ثانيهما ــ الاعتماد على القروض الأجنبية غير المشروطة فى تمويل التنمية الاقتصادية .

ومع ذلك فلا يصح للاستهلاك ، وهو يرتفع ، أن يأكل الزيادة فى الانتاج والا فان معنى ذلك اننا لن نتمكن من القيام بالاستثمارات المطلوبة للخطة الثانية وهى تبلغ ثلاثة آلاف مليون جنيه .

ولذلك فقد حرص بيان السيد الرئيس فى مجلس الأمة بمناسبة قبوله للترشيح على أن يعلن فى وضوح ضرورة ربط الاستهلاك حتى يبقى دائما تحت الانتاج بحد كبير ، ليسمح لنا بالمدخرات اللازمة .

وهنا نسجل ملاحظتين هامتين ومتكاملتين :

أولاهما ــ اننا قد سمحنا للاستهلاك بأن يرتفع فى المرحلة الماضية رغبة فى ارتفاع مستوى معيشة الطبقات العاملة ، وان ذلك كان ضروريا للتخفيف من آلام هذه الطبقات .

ثانيتهما ــ أن علينا ، وقد حققنا مستوى لا بأس به من المعيشة للطبقات الفقيرة ، أن نحتفظ بالاستهلاك فى المرحلة القادمة عند حد أدنى من الانتاج ، بما يسمح للمدخرات القومية من أن تمول التنمية .

ويزيد من اهمية هذه السياسة اننا يجب دائما ان نحسب حساب المفاجآت الدولية ، وان يكون لنا من المدخرات القومية دائما بديل عند اللزوم عن القروض الاجنبية . ان على الشعب ان يقبل ضغط الاستهلاك اليوم ، ليستهلك غدا ، ان عليه أن يدخر اليوم ليستثمر غدا .

●

والكسب الرابع الذى انتهت اليه المرحلة الثورية الأولى يتمثل فيما تم حتى الآن من التطبيق الاشتراكى ، ومن بلورة الفكر الاشتراكى العربى .

فقد انتهى التطبيق الاشتراكى فى مصر الى تغيير العلاقات الاجتماعية تغييرا عميقا والى تغيير القيم الاجتماعية ايضا والى تغيير ميزان القوى ، وبالتالى الى تغيير كثير من ملامح الحياة نفسها . فقد قضى هذا التطبيق على العلاقات الاقطاعية وعلى السيطرة غير المشروعة التى مارسها كبار ملاك الأراضى على الفلاحين ، كما قضى على استغلال الراسماليين للعمال وعلى تحكمهم فى الحياة السياسية ، وانتهى هذا التطبيق الى تحقيق قدر كبير من التحرر الاقتصادى والاجتماعى والسياسى للمواطن . كما انتهى الى انطلاق القوى العاملة لتحتل مركزا هاما واساسيا فى توجيه الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

وهكذا خلق التطبيق الاشتراكى فى المرحلة الأولى من الثورة قوى اجتماعية جديدة تشكل اساسا اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا هاما للمرحلة الثورية الجديدة . فمن التطبيق الاشتراكى فى المرحلة الأولى خرجت قوى الشعب العاملة لتحل محل تحالف قوى الرجعية والراسمالية وهو ما يعنى أن هذا التطبيق قد أوجد القوى الاجتماعية التى يمكنها بطبيعتها ان تحمل التطور الاشتراكى وان تحميه ، وهو كسب لم يكن ميسرا يوم قيام الثورة .

ومع نمو التطبيق الاشتراكى بدا الفكر الاشتراكى هو الآخر يتبلور وينمو . وكما صادف التطبيق الاشتراكى فى مصر عقبات تتمثل بصفة اساسية فى مقاومة الرجعية وفى الأخطاء التى يمكن ان تترتب على التحول ، صادف الفكر الاشتراكى عقبات هو الآخر . فقد صادف قوى رجعية تريد ان تشد هذا الفكر شدا الى الوراء ، وتريد له ان يجمد عند مرحلته الحالية املا منها فى ان تجسد فى جموده توقفا عن المسير الطبيعى ، ثم تراجعا وانهزاما . كما صادف هذا الفكر أيضا محاولات اخرى تريد ان تقطع الصلة بينه وبين مشكلات المجتمع ، وتريد ان تقطع الصلة بينه وبين قيم المجتمع . ولاشك ان الفكر الاشتراكى ، شأن اى فكر آخر ، لا يمكن ان يقدر له النجاح، وان يصادف التطبيق الصحيح الا اذا عكس فى صدق وامانة مشكلات المجتمع وقيمه لانه فى هذه الحالة يكون فكرا هادفا وملتزما يعالج مشكلات واقعية ، كما انه فى هذه الحالة يجد من اتفاقه مع قيم المجتمع قوة دافعة . ولسنا بذلك نقبل لهذا الفكر الاشتراكى أن يكون ضحية لبعض القيم الرجعية ، وانما نريد له أن يكون صادق الدلالة على ظروف الشعب ، ولكننا لا نريد له أن يتخلف وراء التطور الطبيعى للشعب ، أو أن يجمد عند المرحلة الحالية للمشكلات ، وانما نريد له ان يكون اداة لتطوير المجتمع تطويرا تقدميا ، اداة لتطويرالشعب نفسه. نريد للفكر الاشتراكى ان يأخذ بيد الشعب الى الامام ، وان يكون اداة لدفع التطور .

ان اية محاولة لتجميد الفكر الاشتراكى خطر على الفكر الاشتراكى وخطر على المجتمع جميعا .. كما أن اية محاولة للانحراف بالفكر الاشتراكى عن حقيقته الأصيلة التى تصدر عن مشكلات المجتمع وقيمه خطر على الفكر الاشتراكى وخطر على المجتمع جميعا .

●

وفى سبيل بيان الفكر الاشتراكى العربى نعرض فى اختصار اهم الأسس التى يقوم عليها هذا الفكر ، والتى تضمن له استقلاله الذاتى فى اطار الفكر الاشتراكى العالمى . ونقرر منذ البداية اننا نعتمد فى استخلاص هذه الأسس على اجراءات التطبيق فى مصر ، وما تستند اليه من فلسفة وعلى ميثاق العمل الوطنى ، وعلى القيم التقدمية التى استقرت فى ضمير هذا الشعب .

١ ـ يؤمن الفكر الاشتراكى العربى ، شأن اى فكر اشتراكى آخر ، بعدم وجود انسجام تلقائى بين المصلحة الخاصة والمصلحة العامة ، وبضرورة تقديم المصلحة العامة فى كل مرة تتعارض معها المصلحة الخاصة .

٢ – يؤمن الفكر الاشتراكى العربى ، شأن اى فكر اشتراكى آخر ، بضرورة سيطرة الجماعة سيطرة كاملة على جميع وسائل الانتاج . ولكنه يفهم هذه السيطرة فهما يختلف عن بعض التيارات الاشتراكيــة الأخرى وخاصة الماركسية . فالفكر الاشتراكى العربى يرى ان سيطرة الجماعة على وسائل الانتاج يمكن ان تتم عن طريق التأميم أو عن طريق رقابة الشعب للقطاع الخاص . وهو ما يعنى أن الفكر الاشتراكى العربى يسمح بالملكية الخاصة غير المستغلة فى بعض القطاعات .

٣ – يؤمن الفكر الاشتراكى العربى ، شأن اى اى فكر اشتراكى علمى آخر ، بحتميــة الحل الاشتراكى، ولكنه يرى أن الاشتراكية – وهو ما يتفق مع طبيعــة المجتمع المصرى – تجد عواملها التى تجعل منهـا حلا حتميا فى التخلف الذى سيطر على المجتمع السابق على الثورة وفى تبعيـة الرأسمالية المصرية للرأسمالية الغربية . ونزولا على هذا المنطــق رفض الفكر الاشتراكى العربى انتظار نمو الرأسمالية الوطنية وانتظار نمو الطبقة العاملة وهو ما يتطلبه الفكر الماركسى ، وآمن بضرورة الثورة الاشتراكية بصفتها حلا لمشكلات التخلف .

٤ – يؤمن الفكر الاشتراكى العربى بعــدالة التوزيع ، ويعطى فى هذا المجال مركـزا ممتازا ، ويجعل منه مصــدرا هاما من مصادر الدخل ، كما يجعل منه اساسا للقيمة الاجتماعية للفرد .

٥ – يسلم الفكر الاشتراكى العــربى بالصراع الطبقى ، ولكنه يؤمن وعلى العكس من بعض الاتجاهات الاشتراكية الأخــرى ، بامكان حل هذا الصراع الطبقى حلا سليما.

ولقد ساعد على اقتناع الفكر الاشتراكى العربى بهذا المبدأ ان قيم الشعب العربى تحرص دائما على وحدة الجماعة . ولذلك فقد قرر الفكر الاشتراكى العربى ، وهو بصدد تصفية الامتيازات الطبقيــة ، عدم تصفية أفراد الطبقة الرجعيــة واعطاءها الفرصة للانضمام الى طبقات الشــعب العاملة . ونزولا على هذا المنطق ايضـا يرفض الفكر الاشتراكى العربى دكتاتورية الطبقــة العــاملة ، ويصر على أن تكون الاشتراكية فى صالح قوى الشعب العاملة جميعا لا فى صالح طبقة وحدها .

٦ – يؤمن الفكر الاشتراكى العــربى ، وهــو يقدس الجماعة ، ويضع مصلحتها فــوق كل اعتبار ، ويثق فى قدرتها على تسيير الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، بالحوافز الفردية عاملا مهما من عوامل رفع الكفاية الانتاجية . فالفكر الاشتراكى العــربى ، وهو يقــدس الجماعة ، وهــو يضــع مصلحتها فوق كل اعتبار ، وهو يثق فى قدرتها ، يعطى ، فى حدود هذا المنطق ، مجالا للفرد بصفته قوة خلاقة ودافعة . ونزولا على هذا المنطق يذهب الفــكر الاشتراكى العربى الى ضرورة اعطاء كل بحسب عمله ، والى اشراك العمــال فى الأرباح والى احترام الملكية الخاصة غير المستغلة فى بعض المجالات وخاصة فى مجال الانتاج الزراعى .

لقد أراد الفــكر الاشــتراكى العربى للجماعة أن تكون موضع القداسة ، ولكنه فى الوقت نفسه ، واحتراما منه للانسانية لم يرد للفرد أن ينتهى الى لا شىء . وبذلك كان الفكر الاشتراكى العربى صادق التعبير عن الحياة الانسانية ، وهى تلك الحيــاة التى تتكون من ثنائية الفرد والمجتمع .

٧ – يؤمن الفكر الاشتراكى العربى بأن للانسان العربى دينا يستوحى منه القيم ، وبأن للانسان العربى وطنا عليه الولاء له ، وبأن للانسان العربى قومية يحيا فيها ويحيــا بها . ومن هنا فالاشتراكية العربيــة تؤمن بالدين مصدرا للقيم الاجتماعية ، وتؤمن بالقومية العربية وبالوحدة العربية الشاملة .

هذه هى اهم الأسس التى تشكل الفكر الاشتراكى العربى والتى تضمن له استقلاله الذاتى كما رسمه الميثاق ، وكما ترجمــه التطبيق ، ولا شك فى أن وضوح هــذا

الفكر على هذه الصورة السابقة كسب فكرى لم يكن ميسرا يوم قيام الثورة .

●

والكسب الخامس الذى حققته المرحلة الثورية الأولى يتمثل فى وحدة العمل العربى . فالشعب المصرى جزء لا يتجزأ من الأمة العربية . وهذه حقيقة تاريخية ومقدمة ضرورية لكل عمل سياسى عربى ، فالقومية العربية ، فوق أنها حقيقة تاريخية تستند الى وحدة اللغة والتاريخ والضمير ، فانها حركة سياسية تهدف الى اقامة دولة عربية واحدة، هذا هو ايمان الشعب المصرى دائما .

ومن أجل هذه الحقيقة فان هذا الشعب على استعداد لأن يبذل كل التضحيات ، وهو على استعداد أن يبارك كل حركة تقربه من الوحدة الشاملة .

وكان من الطبيعى مع قيام الثورة الاشتراكية فى مصر أن تقع خلافات بين الحكومات العربية .. خلافات تعود فى حقيقتها الى اختلاف الفلسفات الاجتماعية التى تسيطر على هذه الحكومات ..

والحقيقة الثانية أن الأمة العربية تحيط بها مخاطر تتمثل بصفة أساسية فى قيام اسرائيل ، وفى تآمر الاستعمار ، وهو ما يستلزم وحدة العمل العربى على الرغم من اختلاف الأهداف الاجتماعية التى تسيطر على الحكومات العربية .

فاذا كانت وحدة الصف لا تعنى شيئا وكانت وحدة الهدف ما زالت بعيدة ..

فان سلامة الأمة العربية تستلزم وحدة العمل

ونزولا على هذا المنطق ، وفى حدود هذا الفهم ، بدأ التقارب بين الحكومات العربية ، وهو تقارب نحرص عليه ، ما دام يهدف فى النهاية الى حماية المصالح العربية المشتركة ، ولا شك ان حاول وحدة العمل ، وهى وحدة ايجابية ، محل وحدة الصف ، وهى وحدة سلبية : كسب لم يكن ميسرا يوم قامت الثورة .

والكسب السادس يتمثل فى سمعة مصر الدولية فقد كانت مصر يوم قامت الثورة بلدا محتلا ، كان الاستعمار يصرف شئونها ويرسم لهاسياستها، ولم تكن لمصر اذن سياسة خارجية مستقلة لأنها كانت واحدة من مناطق النفوذ ، ثم قامت الثورة ،وتولى حكم مصر ولأول مرة منذ زمن بعيد مصريون من ابنائها ، واصبحت لمصر سمعة دولية عالية ، واستقلت عن الغرب فى سياستها . والجديد فى العلاقات الدولية أن مصر وقد اخذت قروضا من الشرق قد استقلت أيضا فى سياستها عن هذا الشرق، ولم يقف الأمر عند مجرد استقلال السياسة المصرية الخارجية بل أصبحت مصر محورا اساسيا فى رسم السياسة الدولية وذلك بفضل دورها الفعال فى السياسة الافريقية الاسيوية وفى سياسة عدم الانحياز ، وهذا كسب لم يكن ميسرا يوم قامت الثورة .

●

وهكذا نقلتنا المرحلة الثورية الأولى من مجتمع الى مجتمع آخر مختلف . وكان لهذه المرحلة فضل تقديم معدات هامة وأساسية للمرحلة الثورية الجديدة، وفضل دعم نجاح هذه المرحلة الجديدة. فبفضل ما حققت المرحلة الأولى من معدات ونجاح ستحقق المرحلة الثانية نجاحا اكبر .

فقد حققت المرحلة الأولى للمرحلة الجديدة زعيما يثق الشعب به ، يثق فى أمانته وفى قدرته على دفع التطور ، وعلى حمايته من الجمود ومن الانحراف معا . وحققت هيئات نيابية وشعبية تشكل القاعدة الأساسية ، كما حققت مستوى كبيرا من التنمية الاقتصادية والاجتماعية . وحققت هذه المرحلة ايضا مرحلة هامة من مراحل التطبيق الاشتراكى ، وفكرا اشتراكيا عربيا له استقلاله ، ووحدة العمل العربى ، وقوة فى المركز الدولى. وكلها معدات هامة وفعالة للمرحلة الثورية الجديدة .

لقد بدأت الثورة يوم قامت برصيد هائل من سخط الجماهير على نظام متخلف ومتداع .. وتبدأ المرحلة الجديدة للثورة برصيد هائل من الانجازات ، ومن ثقة الجماهير فى قدرتها على احداث التطور وعلى اتمامه .

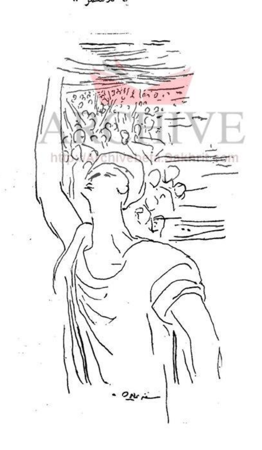
الإنتظار والفارس

للشاعر عبده بدوى

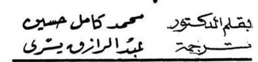


القرية والفجر الأخضر
قد جنا بالوجه الاسمر
بجبين حلو لا يقهر
بذراع منشور يبهر
كشراع من فوق الانهر
.. قد عاشا أفقا لم يمطر
وسكونا جدبا لم يزهر
ناجاه انسان الأقصر
فى جبهة فرعون الأكبر
ورآه فلاح يسمر
فى فرحة موال .. عنتر
ودعته بنت لم تكبر
بأبيها .. ثم مضت تنظر
لكن الفرحة لم تسفر
عن وجه مصرى مقمر
عن لثغة قمح فى البيدر
عن موسم أشعار خير
عن جهشة نور لم تعصر
عن جرح وجود لم يثأر
عن مصر وفى يدها المزهر !
.. لحظات والنبض المثمر
يعدو فى سيقان الأعصر
بجواد ممتلىء اشقر
فالارض لخطوته تخضر
والبرق على الدنيا يزأر
لتصوره كل الادهر
ويطل على الشرق « المنظر »
يا للمنظر ..

قد قالوا فى صوت يهــدر
هو «جودو» وهم لا يبصر
تمضى الايـام ولا يحضر
والعمــر يضيع ولا يظهر
والبحر يجف ولا يبحـر
.. فاذا بصباح قد نور
ودبيب فى شجــر يفتر
وسواعد من قدر تزفر
ونجوم تلمع فى المحجر
والشمس على الكف تدور
والطفــل بعــود؟ه ثرثر
والفارس فى مصر يخطــر
.. والقرية والفجر الأخضر
دارا حول الوجــه الأسمر
يا للاسمر !!



التعاون الدولى والسلام العالمى



قررت الامم المتحدة بناء على اقتراح البانديت نهرو فى سنة١٩٦١ أن تجعل عام ١٩٦٥ عام التعاون الدولى . ووضعت لذلك برنامجا خاصا ، يبدأ بسبع محاضرات عن التعاون الدولى تلقى على الهيئة فى نيويورك . ودعا السكرتير العام المستر يوثانت لالقاء هذه المحاضرات سبع شخصيات يمثلون الاتجاهات الفكرية الكبرى فى الوقت الحاضر وهم :

١ - **البرتو كمارجو** ... ... رئيس جمهورية كولومبيا سابقا
٢ - **جبرييل مارى داريوسييه** سفير السنغال فى باريس
٣ - **ادجار فور** ... ... رئيس وزراء فرنسا سابقا
٤ - **محمد كامل حسين** ... ... رئيس المجمع العلمى المصرى ومدير جامعة عين شمس سابقا
٥ - **الله كريم بروهى** ... ... وزير عدل الباكستان سابقا
٦ - **ديمترفتش مليونشيكوف** نائب رئيس اكاديمية العلوم السوفييتية
٧ - **والتر ليبمان** ... ... كاتب وصحفى امريكى معروف

وهذه هى ترجمة المجلة لخطبة الدكتور محمد كامل حسين عن الاصل الانجليزى .



الدولى هو العمل الانسانى العظيم الذى حققه عصرنا وعصرنا وحده هو الذى كان يستطيع أن يحققه . فلم يكن العالم يملك فى أى عصر آخر الموارد المادية والعلمية اللازمة للنجاح فى تنفيذ هذه الفكرة الرائعة، ولم يحدث قط فيما مضى أن كانت الأمم مستعدة خلقيا ونفسيا لتقديم المعونة لغيرها من الامم على مثل هذا النطاق، لأن الأمم قد ظلت قرونا عديدة ينظر بعضها الى بعض نظرة التنافس والخيفة .

والتعاون الدولى هو انتصار عظيم لهيئة الأمم المتحدة ، اذ هى صاحبة الفكرة بأكملها ، ولم تفقد ثقتها فيها قط . وقد نفذت وكالاتها المختلفة البرامج التى عهد بها اليها بنشاط لايعتريه الكلال وباخلاص عظيم ، وهى برامج كانت أكثر طموحا من أى شىء حاوله العالم من قبل .

وكل هذا شىء رائع جدا، غير أن أعظم مايسترعى التفاتنا فى التعاون الدولى أنه أهم طريق يبشر بالسلام العالمى . وهذا هو الهدف الذى افتقدته الانسانية كل هذا الزمن الطويل ، ويبدو انه قد أصبح الآن قريب المنال .



ان المشروعات التى تشترك فيها عدة أمم كثيرة جدا ، ولكنى اعتزم أن اقصر هذا الحديث على المشروعات التى لم تكن تستطيع تنفيذها امة ما لو لم تقدم لها امم اخرى معونة ذات بال . تلك المعونة على ثلاثة أنواع: أولها انشاء محطات القوى الكبرى، وثانيها المعونة الفنية التى تقدم لمن يحتاج اليها ، وثالثها المعونة التى تقدم للناس فى المناطق التىيعتبر الانتاج فيها متخلفا .

وربما كان النوع الأول أهم هذه الثلاثة . فاقامة محطات القوى الجبارة سواء منها المحطات الذرية أو التى تولد الكهرباء من القوة المائية تكون عادة فوق موارد الدولة التى تقام فيها ، فما كان من الميسور قط ان تنشأ موارد الطاقة العظيمة هذه ، دون مساعدة دولية كبيرة ، ومعنى هذا ان العالم الذى يكاد يعتمد فى تقدمه اعتمادا كليا على امداده بطاقة متزايدة باستمرار كان سيمنى بخسارة بالغة لولا هذه المساعدة . بل ان الدول الفنية نفسها تجد من الواجب عليها أن يتعاون بعضها مع بعض فى انشاء محطات القوى الكبرى ، فليس هناك من دولة لاتفيد من مثل هذه المشروعات ومن الواجب أن تقام هذه المشروعات اينما كان اجراؤها ميسورا لأنها تعتبر كسبا للعالم أجمع لا للدولة التى تقام فيها فحسب .

ان انشاء مثل هذه المحطات نموذج لما ينبغى أن يكون عليه التعاون الدولى ، فنجاحها مؤكد وفوائدها لا يتطرق اليها الشك وكرامة البلاد لا تجرحها المعونة المقدمة لها بأى وجه من الوجوه ، ومواهب أهل البلد وكفايتها ينتفع بهما الى أقصى حد ، ويسود الوئام وحسن النية القائمين عليها جميعا .

وتقوم فكرة التعاون الدولى أصلا على ادراك أن هناك ميادين للنشاط يجب أن يكون التخطيط فيها عالميا . ولا يتجلى ذلك فى اى ميدان اكثر منه فى ميدان تنمية موارد الطاقة .

●

والأمر العظيم الثانى الذى يتجلى فيه التعاون الدولى هو المعونة الفنية التى تقدم للناس فى كافة انحاء الأرض . وهذا ما تعمله بصفة رئيسية وكالات الأمم المتحدة المتخصصة ، وبعد عشرين سنة من التجارب التى غالبا ما كانت تكلل بالنجاح ، يمكننا ان نهنئها على روائع أعمالها ، فقد استفادت كل دولة من دول العالم بطريقة أو بأخرى من نشاطها الهائل .

وقد كان اعظم انتصاراتها هو تقديم الخبراء البارعين فى كل فروع المعرفة ، وهؤلاء الخبراء هم فرسان مغامرات البطولة فى زماننا ، فهم مستعدون دائما للذهاب الى اى مكان لاسداء النصح علميا . وقد ذهبوا الى كل مكان مع مختبراتهم ، فمنهم من ذهب الى ارض جدباء لدراسة كيمياء تربتها ومحاولة زيادة مقدرتها الانتاجية ، ومنهم من ذهب الى اقليم اجتاحه الجراد ، للبحث عن طريقة لاستئصاله ، ومنهم من ذهب الى ارض نائيةلارشاد الفلاحين الى افضل الطرق لتحسين محصولاتهم ، كما ونوعا ، عن طريق انتقاء السلالات .

وقد لقى هؤلاء الخبراء أجمل ترحيب فى كل مكان نظرا لكفايتهم واخلاصهم ولروح التضحيةالتى تحفزهم للعمل . غير انهم — كزملائهم القدامى — صادفتهم أحيانا صعوبات لم تكن فى الحسبان . اذ أن المشاكل كانت تختلف بعض الشىء عن تلك التى اعتادوها فى بلادهم ، فكانوا يحتاجون الى زمن لدراسة هذه الصعوبات ولاكتشاف حلها السليم . وقد كان الشك يساور الناس أحيانا فى مقدرة هؤلاء الخبراء حين لم تكن تتحقق النتائج بسرعة كافية ، غير انهم صمدوا لهذه المحنة واصبح الناس يرغبون فى خدماتهم اكثر من ذى قبل .

وهناك خدمة كبيرة أخرى ادتها وكالات الأمم المتحدة للعالم ، وهى تقديم البيانات الاحصائية الواردة من كل انحاء الكرة الأرضية عن شتى الموضوعات .. وهذه مهمة ضخمة يسرها التكنيك الحديث للدراسات الاحصائية كما جعل فى الامكان الاعتماد على نتائجها أكثر من ذى قبل . ومتى أمكن الحصول على تلك البيانات الاحصائية فانها تكون أساسا لكل البحوث العلمية اليوم . وكل حل معقول لمشكلة عالمية ما ، يعول عليها .

واود هنا تقديم بعض الاقتراحات التى قد يرى خبراء وكالات المعونة التكنولوجية أنها تستحق الدراسة . من ذلك أن كل وكالة تقوم الآن برعاية عدد كبير جدا من المشروعات الصغيرة التى ارىمن المفيد تركها للسلطات المحلية . وفى اعتقادى أن الوكالات ستجد من الأوفق لها أن تهتم بعدد أصغر من المشروعات الكبرى التى تحتاج الى موارد تكنولوجية ومالية أكبر مما تستطيعه الحكومات المحلية التى يعنيها الأمر ، وهذا الحد من نشاط وكالات الأمم المتحدة يزيد من فرص نجاحها فيما

يوكل اليها . وهذا يساعد على دعم الثقة فى مقدرتها وهى ثقة ضرورية .

وهناك نقطة أخرى أود أن أشير اليها ، وهى موضوع الأسبقية . ان الأسبقية فى رأيى ينبغى أن تعطى للمسائل التى حلت عقدتها علميا . ولنضرب لذلك مثلا مكافحة الدرن ، فلو أنها شنت قبل اكتشاف واق فعال من الدرن ، وعلاج ناجع له ، لكانت أقل نجاحا .. والنجاح السريع الواضح له اهمية فى هذا اللون من الوان النشاط .

وبعض برامج وكالات الأمم المتحدة عظيم الطموح فمنظمة الصحة العالمية مثلا قد أخذت على عاتقها استئصال أمراض الطفيليات كالملاريا ، والبلهارسيا ، وهى مشروعات لا مثيل لضخامتها وصعوبتها ، ولكنها رغم أكمل تعاون دولى لم تتمكن من حل جميع المسائل العلمية التى تواجهها مما يزيد من صعوبة تحقيق النجاح النهائى الكامل ، على الأقل مادامت معرفتنا بهذه الأمراض على ماهى عليه الآن.

وتثير الاستراتيجية العليا للمعارك القائمة ضد الملاريا أو البلهارسيا نقاطا كثيرة صعبة ، فلنبحث فى المقام الذى يشغله العلاج فى هذه الاستراتيجية . هناك علاج فعال يستخدم فى الوقت الحالى على نطاق واسع جدا ويكون جزءا هاما من البرنامج . ان علاج المرضى بطبيعة الحال يجب أن يكون من أجلهم هم . ولكن هل يساعد العلاج بحالته الراهنة على استئصال أمراض الطفيليات ؟ لكى يتحقق ذلك ينبغى أن يتم العلاج فى فترة وجيزة جدا للاقلال من عدد المتخلفين عن مواصلة العلاج ، كما ينبغى أن يكون سهلا والا عجزت نسبة كبيرة من السكان المقرر علاجهم عن مواصلته على الوجه الأكمل . وكذلك ينبغى أن يكون العلاج ناجحا كل النجاح ليقلل من فرص ظهور العدوى من جديد اذ يبدو أن النجاح فى مثل هذه المعارك يتبع قاعدة « كل شىء أو لا شىء » . ان نسبة شفاء ٩٠٪ من المرضى تعتبر نسبة عالية جدا فى أى مرض . أما فى حالة أمراض الطفيليات فان العشرة فى المائة التى لم تبرأ تكون مصدرا للعدوى من جديد . وهذا دون شك يقلل من قيمة العلاج باعتباره وسيلة رئيسية لاستئصال هذين المرضين. ومهاجمة الكائنات التى تستضيف الطفيليات تنجح فى الأماكن المحدودة ولكنها تواجه صعوبات خطيرة عندما تشمل المساحة المطلوب تطهيرها من الحشرات ربع العالم .

ليس المقصود من قولى هو الانتقاص من قيمة فكرة شن المعارك ضد الملاريا أو البلهارسيا أو من حسن ادارتها ، بل المقصود انه ما دام أكمل تعاون دولى لا يستطيع أن يعطى حلا نهائيا للصعوبات التى تعترضنا ، فان احتمال استطاعة اية دولة تحقيق ذلك من جانبها وحدها شىء بعيد جدا .

وعندما نتمعن فى عمل الوكالة المسئولة عن التعاون فى ميادين التربية والعلم والثقافة نجد أننا نواجه مسائل تختلف عن تلك التى تقابلها وكالات المعونة التكنولوجية المحضة . ففى ميدان النشاط الفكرى نحتاج الى اتجاه عقلى آخر والى طائفة أخرى من مقاييس النجاح . فالتعاون هنا يجب أن يكون أدق والنتائج السريعة ينبغى تجنبها كما ينبغى علينا التوصية باتباع سياسة طويلة المدى .

وعند مساعدة الناس على تلقى نوع التعليم الصحيح تعتبر الأحوال السائدة فى المنطقة ذات أهمية فائقة لأنها هى التى تقرر نوع المساعدة التى من المحتمل أن يستسيغها أهل تلك المنطقة .

لندرس أولا حالة الأمم التى استقلت حديثا . لقد ساعدت اليونسكو عددا منها على تحسين التعليم الابتدائى والثانوى فيها وهذا أمر منطقى جدا ولكن ليس هذا بالضبط ما تتوق اليه هذه الدول . فالدولة الحديثة الاستقلال تهتم أشد الاهتمام بحيازة جامعة بأسرع ما فى الامكان لأنها تكون فى لهفة شديدة الى مستوى من التعليم يمكنها أن تفخر به ، وهذا ما لا تحققه الا الجامعات .

ان الجامعة أمر حيوى بالنسبة لأية دولة حديثة الاستقلال ، فهى ترضى كرامة الشعب الى حد لا تبلغه وسيلة أخرى . وسرعان ماتصبح الجامعة مركز كل ضروب النشاط الفكرى فى الدولة فتنسقها وتدعمها ، وبدونها يظل هذا النشاط مشتتا عقيما.

وكذلك تحتاج الدولة الحديثة الاستقلال الى عدد ضخم من الأفراد الذين يجيدون معرفة فروع العلم الضرورية لمجتمع حديث متوازن ، اذ أن النقص لديها يكون شديدا جدا فى المهن الحرة ، لاسيما فى مهنة التعليم . وهذه المهن لا يمكن تعلمها على الوجه الصحيح الا فى الجامعة .



وكذلك نجد أن الدول الحديثة الاستقلال تواقة الى تعلم العلوم الطبيعية والى تنمية تكنيك التفكير العلمى . فهى تعلم أن ذلك جوهرى لبلوغ التفكير مرحلة النضج بالنسبة لحالتها على الأقل ، وهى تدرك أن هناك صعوبات جمة وأن تنمية الروح العلمية الحقة تستغرق وقتا طويلا جدا ، ومن ثم فانها تتوق الى دخول هذا المجال دون ابطاء ، وهى لاتكتفى بمجرد التدريب الفنى فانها تعلم أن الجامعة هى المكان الوحيد للتعليم العلمى الصحيح .

وبعض الدول الحديثة الاستقلال ليس لها ثقافة انسانية مكتملة النمو ، ووقع الثقافة الأوروبية الراقية عليها يثير مسائل عظيمة الأهمية ، فبعض الموهوبين من رجالها سرعان ما يستهويهم بريق الثقافة المستوردة الذى يبهر الأبصار ، وبعضهم يتوصل الى أن يكتب بلغة أوربية ما يمكن اعتباره من الروائع الأدبية . ولكن هل يساعد هذا على ايجاد أدب قومى ؟ ماذا تستطيع المعونة الدولية اذن أن تفعل للتعجيل بانماء ثقافة قومية حقة ؟ هل تستطيع الترجمة أن تحل الاشكال ؟ أم أنه يجب علينا أن نترك الشعوب نفسها تروض لغتها حتى تصبح وسيلة صالحة للمعارف التى تكتسبها حديثا ..

أما الدول الأكثر تقدما فهى تحتاج الى التعاون الدولى بصفة خاصة فى ميدان البحث العلمى لأن تقدمها فيه قد سار سيرا بطيئا لأسباب تاريخية ، وهى تبذل قصارى جهدها فى الوقت الحاضر للحاق

بأرقى الدول . وقد لقيت فى ذلك نجاحا ملحوظا . ففيها علماء ممتازون ممن تلقوا تدريبهم فى أحسن المعاهد وتحت تصرفهم مختبرات علمية تامةالتجهيز ولهؤلاء العلماء خبرتهم واخلاصهم وهم يعالجون مسائل ذات أهمية فى العلوم الأساسية والتطبيقية على حد سواء ولهم أعمال أصيلة تشهد بفضلهم ونشراتهم العلمية رفيعة الشأن ، وهم لايترددون فى دعوة الخبراء لمساعدتهم فى أنواع البحث الدقيقة التخصص .. وهم يحتاجون الى المعونة الدولية للحصول بصفة خاصة على الأجهزة الغالية الثمن مثل الميكروسكوبات والأجهزة الالكترونية ، وهى التى بدونها لايمكن اجراء البحث العلمى المتقدم على وجه مرض .

وفى هذا كل الخير ، فقد تحققت خطوات للتقدم الحقيقى فى العلوم، ولكنى أؤكد أن البحث شيءأكبر بكثير من الكفاية والتدريب والأجهزة . ان من السهولة بمكان اجراء بحث منظم قياسى على درجة كافية من الاصالة ، غير أن البحث الحقيقى مغامرة فى عالم المجهول ، وأعظم ثمراته النتائج غير المتوقعة وهو عمل يحتاج الى الالهام والقدرة على أن يحزر العالم كيف تعمل الطبيعة . ولا يستطيع اى قدر من المعونة الدولية خلق هذه الصفات . وعلى الباحثين انفسهم أن يتعلموا هذا المنهج الشاق عن طريق التجربة الشخصية والاتصال بالطبيعة عن كثب .

أما التعاون الفكرى فيما بين الأمم التى لهاثقافات انسانية مكتملة النمو فهو مسألة دقيقة جدا. فالأمم شديدة الحساسية كما أنها غيورة على ثقافاتها ، حريصة على المحافظة عليها لا بدافع النعرة الوطنية فحسب ، بل لأنها تعتبر الثقافة أصدق تعبير عن عقليتها .

والثقافات محدودة بحدود معينة ، منها ما يتعلق بالعنصر أو الجغرافيا أو اللغة أو التقاليد ، وهذه هى التى تعطى لكل منها طابعه الفردى .

وقد أصبح معروفا الآن أن هناك حدودا سيكولوجية تفرق بينها ومن الممكن استخدامها أساسا لتصنيف جديد . وانى أستطيع أن أتصور أننا سنتمكن فى مستقبل ليس بالبعيد من تصنيف الأعمال الابداعية طبقا لسيكولوجية الذين تستهويهم هذه الأعمال . وهناك اربعة انماط سيكولوجية مبدئية يستهوى الانسان لون أدبى وفنى معين منها ، فهنا لداولا الرجل الرزين الهادىء ، تستهويه الثقافة الهندية وثقافات الشرق الأقصى أشد الاستهواء ، وهى التى تعنى بالحكمة . والنمط السيكولوجى الثانى هم من يؤثرون الزجر الهادىء والذين من هذا النوع تستهويهم ثقافة الشرق الأوسط التى تعنى بالأخلاق . والأخلاق فى جوهرها تقوم على الزجر . ثم أن هناك نمطا من الناس ينفعلون انفعالا معتدلا ، وهؤلاء هم عشاق الكلاسيكيات .. اما النمط الأخير فهم اولئك الذين ينفعلون انفعالا عنيفا ، وهؤلاء يرضيهم ما فى الأدب الحديث من اثارة للغرائز .

وانا لا ادعو ابدا الى نبذ التصنيف التقليدى القائم على الجنسية وعلى الترتيب الزمنى ، ولكن هذا التصنيف السيكولوجى الذى أقترحه ، يمكن تطبيقه على نطاق عالمى أكثرمن سواه . كمانهيمكنه ان يؤلف بين اناس يبدو لأول وهلة انهم بعيدون كل البعد بعضهم عن البعض ، وهو تصنيف يعمل على ازالة العقبات التى لا لزوم لها والتى تعترض سبيل التفاهم العالمى فى هذا الميدان الثقافى ذى الأهمية البالغة .

والتعاون الفكرى ينبغى أن يخلو من كل أثر للتحيز لأن التحيز لايحقق غاياته ، وقد أشار البعض الى ان التاريخ ينبغى ان يكتب بطريقة لا تبرز الصراع بين الأمم، وهى فكرة ممتازة. ولكن مثلهذا التاريخ قد لايستسيغه احد ، فينبغى أن توجه جهود اليونسكو بصفة رئيسية الى جعل الثقافات المختلفة فى متناول كل انسان دون السعى الى المقارنة بين الثقافات أو تبرير الاختلافات ، فالثقافة لن تكون لها قيمة ما لم تكن شخصية بوجه ما .. وتأثير ثقافة على اخرى ينبغى أن يكون لطيفا طبيعيا وتلقائيا دون ضغط او ارهاق ، وعلى ذلك ينبغى ان يكون الهدف الرئيسى من التعاون فى ميدان الثقافات الانسانية هو تيسير الوصول اليها . وقد ادى اليونسكو للعالم خدمة عظيمة برعاية مشروعات ذات قيمة فنية محضة . وانقاذ الأثر المصرى القديم « أبو سمبل » مثال على ذلك . وقد دعى الانسان الحديث « بالانسان الاقتصادى » فاهتمامه الرئيسى موجه الى الرخاء المادى وهو امرضار ينبغى اصلاحه ويعتبر عمل اليونسكو ترياقا فعالا فى مقاومة اتجاه العصر الى تجاهل القيم الفنية والروحية .

وقد كان من مآثر منظمة الصحة العالمية أن أعطتنا مثالا من أحسن أمثلة التعاون الدولى . ففى

داخل احدى الغابات الاستوائية تحمل احـــدى الأمهات طفلها الذى يشكو من المرض الجلدى المسمى « فربيزيا » الى عيادة تابعة لمنظمة الصحة العالميـة حيث يتلقى حقنة واحدة تشفيه ، هذه خدمة مثالية تقدم مجانا ويتقبلها الناس دون مضض أياكان ودون التفكير حتى فى اعلان الشكر . هنا نجد النجاح تاما مباشرا كما أن اختلاف الثقـافة واللون والجنس عديم الأهمية فى هذه المناسبة .

هذا مثل من أجمل الأمثلة على التعاون الدولى فى أحسن صوره .

أما التعاون الدولى الذى يقدم على هيئـة معونة لاسعاف المناطق المنكوبة فلم يحقق النتائج المنتظرة منه . فهذا العمل الجدير بالحمد والثناء لم ينشأ عنه الا قليل من الود . ولا حاجة بنا الى أن نذهب بعيدا للبحث عن علة ذلك . فبعض الدوائر ، وقد لاتكون الدوائر الرسمية ، تتحدث عنه كأنه عمـل تجارى . وسواء كان هذا عن قصد أو عن غير قصد فان أهل تلك المناطق يشـعرون لذلك ببعض الألم النفسى . فالواجب أن تعطى هذه المعـونة بروح مساعدة الجار المكروب ، أى أن تكون طبيعية جـدا ومنطلقة فى يسر من المناطق الكثيرة الانتـاج الى المناطق القليلة الانتاج ، فان الثروة الزائدة عن الحد قد يكون لها تأثير خانـــق على الأمم ، فالدولة العظيمة الانتاج لا يمكنها أن تستهلك الطعـام الفائض أو أن تتخلص منه بالقائه فى البحـــر أو باحراقه لتظل أثمانه مرتفعة ، والرأى العام العالمى لم يعد يسمح بمثل هـــذا التكتيك . فلا ينبغى أن يكون هناك أى شعور بأن هذه المعونة عمل تجارى يطلب له ثمن ولو كان معنويا . وليس هذا من قبيل الأحلام كما قد يلوح ، بل هو اسهام فى ايجـــاد احساس عام بالخير فيقتنع الناس بأنهم يعيشـون فى عالم طيب يتعاون فيه الناس وقت الشدائد .. وهذا يخلق احساسا عالميا أفضل بكثير من عرفان الجميل المحدود الذى يقوم بين أمتين .

هذه بعض الطرق التى ساعد بها التعـاون الدولى ملايين الناس على العيش عيشا أسعد . ومن السهل أن نرى أن هذا النجاح يرجع أكثره الى التقدم العلمى الحديث . وأغلب الظن انه لولا استخدام الأسلوب التكنولوجى الحديث على أكمـل وجه ما أمكن أن ينشأ التعاون قط ولو نشأ لظل يتعثر فى سيره دون جدوى . كذلك أفاد العلم من التعاون الدولى إذ زادت ثقة الناس به لما أصابه من نجاح .

ان العلم بطبيعتـــه عالمى ، ومن الممكن اظهـار حقائقه واثبات صحة فروضه ومعرفة مقـدماته وضبط نتائجه . وليس هناك من شىء يستطيع أن يضارع العلم فى قدرته على تحقيق التفاهم الـدائم بين أناس على اختلاف مشاربهم . وكلمـا ازداد انتشاره وتغلغل فى حياتنا ازداد التفاهم بين الناس

ومن سوء الحظ أن وجهة النظر الداعية الى نشر العلم لا تؤيدها الأمم جميعا . فالسياسة التى تبدأ بالخلاف وتنتهى على أحسن الفـــروض بالتراضى لايمكن ان نتوقع من أصحابها أن يشاطرونا مثل هذه النظرة المتفائلة الى العلم . فالساسة لايرون العـلم الا وسيلة لايجاد القوة التى من الممكن أن يستخدموها أو أن تستخدم ضدهم . وهم لايكادون يهتمون به باعتباره أحسن وسيلة لتحقيق التفاهم العالمى .. وهذا هو السبب فى أن بعض الدوائر المســئولة تساورها ريب جدية حيال نشر المعلومات العلميـة والتكنولوجية بغير قيد . فهى تعتقد بحـق ، أن انتشار العلم يعطى – عاجلا أو آجلا – كل دولـة المعلومات اللازمة لصناعة المتفجرات الذرية . وهى تخشى امكان وقوع مثل هذه المعرفة فى أيدى شعب قد يسىء استخدامها . ولذلك فهى تدعو الى قصر المعلومات الخاصة بهذا الموضوع على عدد قليل من الأمم ذات الادراك السليم .

هذا أمل ضائع . فانتشار العلم لا يمكن مقاومته .. ولقد درج العلماء من قديم على أن يشــاركوا زملاءهم كل اكتشافاتهم وسيظلون كذلك . فمنـــع المعلومات الخاصــة بالقوة النووية منـــع مؤقت وطريقة العمل وان تكن شاقة فستعرفها أكثر الدول يوما ما ، ولا يمكن الاعتماد على ارتفـاع التكاليف لمنع انتاج الأسلحة النووية الى أجل غير مسمى .

ان السياسة القائمة على هذه الفروض ستتلاشى خلال سنوات قليلة ، وفضلا عن ذلك فان أية محاولة للحيلولة دون نشر العلم ستعوق فى نهـاية الأمـر شعور المودة بين الناس بطمس الحقائق فى ميـــدان العلم وهو الميدان الوحيد الذى يمكن أن يسود فيـــه الوئام سائر العالم .

ويرى بعض الناس أن الطبيعـة البشرية ما دامت على ما هى عليه فان الأسلحة الفتاكة لا تكون فى مأمن

حتى فى أيدى أعقل الأمم التى قد تستفزها احدى الأزمات الخطيرة الى استخدامها • وهم يأسفون لأن تقدم العلم لم يقابله تحسن مماثل فى السلوك الانسانى • ولقد كان هناك دائما مفكرون يسيئون الظن بالطبيعة البشرية وهم يعزون كل المصائب التى حاقت بالانسانية خلال تاريخها الطويل الى وجود ميل فطرى فينا للرعونة متى أطلقنا لغرائزنا العنان. والوحشية التى تجلت فى بعض الحروب فيها بعض التأييد لهذا الرأى .

غير أنى مقتنع كل الاقتناع انه لا داعى لبناء سياستنا على الفرض القائل بأن الطبيعة البشرية لا تنطوى على مبادىء سامية صالحة للسلام العالمى الدائم • فليس هناك من عيب فى الطبيعة البشرية ، وانما مأساتنا هى أننا لم نستطع قط أن نبتكر نظاما اجتماعيا سياسيا يرفع مستوى الأخلاق الجماعية الى مستوى الأخلاق عند الفرد السوى فان مستواه عال نسبيا • ان الخطر الحقيقى يكمن فى هذا التفاوت بين الأخلاق الفردية والجماعية لا فى أى ضعف فطرى فى طبيعتنا . ولكى نحقق السلام العالمى علينا بصفة خاصة أن نقوم بشىء من الاصلاح فى هذا الميدان .

الحقيقة أن هناك مجموعتين من الالتزامات تتحكم فينا . احداهما قد أوصى بها الدين وتعاليم كبار المصلحين الذين علمونا كيف نسمو فوق مابقى فينا من غرائز حيوانية . وهذه الالتزامات قد فرضتها علينا ضمائرنا التى قل ما يلتبس عليها أمر الصواب والخطأ . غير أننا مرتبطون كذلك بمجموعة ثانية من الالتزامات التى يفرضها المجتمع دفاعا عن نفسه فى أغلب الأحيان ، فهى التزامات عملية محضة لاتهتم الا قليلا بالأخلاق أو بالضمير . وعندما تتصارع هاتان المجموعتان من الالتزامات فان غالبية الناس تفضل أن تطيع التزاماتها الاجتماعية ، والى هذا يرجع سلوك المجتمعات فهى لاتتأثر الا بمصالحها الذاتية كما تعبر عنها الالتزامات الاجتماعية . وتصرفاتها فى مواجهة المواقف تتسم بالرعونة التى لاتكبح جماحها أية اعتبارات سامية فترتكب الجرائم الجماعية ، وهى جرائم لم يكن يحلم فرد بارتكابها لو كان مسئولا وحده عنها ، فليست المشكلة فى وقتنا الحالى هى كيف نعمل على تحسين الطبيعة البشرية أو كيف نسيطر على غرائزنا ، بل المشكلة هى كيف نجد نظاما اجتماعيا وسياسيا يستطيع أن يمنع المجتمعات الهائجة من الانطلاق الى العنف الجنونى ان سيطرة الالتزامات الاجتماعية على الناس من القوة بحيث انها تحول أفضل غرائزنا الى حوافز قوية للنزاع المرير • وانه لمن المحزن التفكير فى أن أنبل العواطف البشرية وهى عاطفة التضحية بالنفس لانقاذ الآخرين ، تعبر عن نفسها بقتل الآخرين ممن يجيش فى صدورهم نفس هذا الشعور النبيل .

من الممكن اذن أن نبرىء الطبيعة البشرية من اللوم الذى يعزو اليها المصائب التى تحيق بالانسانية ، انما ينصب اللوم مباشرة على النظم الاجتماعية المختلفة التى نعيش فى كنفها • وهذه النظرة الى الموقف تعطينا الأمل فى مستقبل أزهى وأسعد . أن اصلاح نظامنا الاجتماعى تستطيعه السياسة بينما تحسين الطبيعة البشرية أمر عسير

ومع كل ماحققه التعاون الدولى فاننا نرى ان أعظم قيمة له هى انه أكبر عامل فى تهيئة الجو الصالح لنشر السلام العالمى •

واود ان ابين هنا الفرق بين منع الحرب واقرار السلام . فالأمر الأول سياسى ، أما الثانى فاجتماعى سيكولوجى . وقد أفلحت الأمم المتحدة فى الحقيقة خلال السنوات العشر الأخيرة فى منع المصادمات الكبرى بوسائل تناسب كل أزمة . ومع ذلك فانه لم تنشأ عن هذه الخبرة أية نظرية سياسية جديدة خاصة بمنع الحرب ، اللهم الا فكرة قوة البوليس الدولية • وقد أدى هذا الاقتراح الرائع أجل خدمة للعالم الا أنه قد صادفته صعوبات جسيمة عند التطبيق ، والفكرة حتى من الوجهة النظرية محدودة المجال ، فهى لايمكن تطبيقها الا فى منازعات محلية ، كما أنها تستخدم بصفة أساسية كاجراء وقتى فلا تساعد على ايجاد حلول نهائية . ومع أنها ممتازة فى حالة الطوارىء فانها ليست وسيلة عالمية لمنع الحروب جميعا .

ومازالت النظريات السياسية القديمة الخاصة بمنع الحرب تخامر أذهان الناس رغم انه من الواضح أنها أخفقت فى الماضى ، ومن الناس من لا يزال يؤمن بتوازن القوى والأمن الجماعى ونزع السلاح . وقد أكد الناس حديثا أهمية التعايش السلمى ، كما استغل البعض فكرة توازن الرعب لتكون وسيلة فعالة لمنع الحروب .

لقد كان المفروض فى وقت ما أن توازن القوى هو أضمن طريقة لمنع الحرب • غير أن التاريخ قد أثبت انه حافز قوى على العدوان . فهو لايعدو أن يكون

توازنا غير مستقر بل مزعزعا الى أقصى حد ، فقد كاناختراع سلاح جديد أقوى من سواه كافيا لاقناع احدى الدول بأن الميزان قد مال لصالحها مما يحفزها على خلق الأوضاع التى تجعل الحرب لامفر منها . فكانت الحرب الظاهرة العدوان تعلن لأتفه استفزاز املا فى أن يضمن التفوق فى السلاح الفوز بالنصر ، غير ان المعتدين كثيرا ماخاب فألهم .

ثم سيطرت فكرة الأمن الجماعى على التفكير السياسى فترة من الزمن ، وفحوى هذه الفكرة ان الحرب الشاملة يتردد المعتدى كثيرا فى شنها اذ لا يمكن أن يكون النصر فيها مؤكدا وسيعانى منها المنتصر والمغلوب على حد سواء . ولقد أدت فكرة الأمن الجماعى الى نتيجة واحدة هى اقحام عدد من الناس أكبر من ذى قبل فى المعركة . وهكذا فشلت هذه الفكرة فشلا ذريعا كوسيلة لمنع الحرب .

وقدانطلقت الدعوة عالية الىنزع السلاحباعتبار ذلك أعظم أمل للعالم فى المحافظة على السلام . وعقدت مؤتمرات دولية كثيرة خلال الخمسين سنة الماضية لمناقشةتلك الفكرة وتنفيذها ان أمكن . فماذا كانت النتيجة ؟ لقد أصبح سباق التسلح على أشده وأخذت الأسلحة تتكدس وتزداد قوة تدمير باستمرار . ونزع السلاح فى نظر الرجل العادى لا يمكن أن يكون مقدمة للسلام . فالدول تتسلح الى الحد الذى يقنعها بأنها متفوقة على أعدائها . وهى لن توافق على نزع السلاح الى الحد الذى تفقد فيه هذه الميزة . وهذه هى المشكلة القديمة التى تتلخص فى أنه ان كانت لديك الثقة فلا لزوم لأن تنزع سلاحك ، وان لم تكن لديك ثقة فانك لن تنزع سلاحك . ومعاهدة التجارب النووية المحدودة هى القشة التى تبين الاتجاه الذى ينبغى أن تكون الريح آتية منه ، لا أكثر ، غير أنه لسوء الحظ لايمكن حتى التسليم بأنها تبين من اين تهب الريح بالفعل . والحقيقة أن نزع السلاح لا يمكن اتخاذه نقطة البدء فى حملة من أجل السلام العالمى وان كان سيتحقق بطريقة طبيعية عندما تتوطد أركان السلام .

والاهتمام فى الوقت الحالى منصب على التعايش السلمى الذى تقوم فلسفته على التسامح ، فضيلة القرن الماضى العظيمة .. وانا اعتقد أن التسامح لم يعد يصلح أساسا للمودة بين الناس .. فهو يعنى ضمنا أن كل جانب يعلم علم اليقين أن الجانب الآخر مخطىء ولكنه مستعد أن يتغاضى عن هذه الحقيقة وأن يتحملها . نحن ننتظر أن تكون هناك ثقة متبادلة بين الناس أكثر كثيرا من مجرد التسامح . ومعرفتنا الآن بالاجناس والثقافات والعقائد كافية لاقناعنا بأن هناك رجالا مستقيمين معقولين لهم مبادىء سامية فى كل مكان ، ان هناك طرقا كثيرة تؤدى للكمال والاستقامة ليست حكرا خاصا بأى جنس أو ثقافة أو ايمان .

ان دراسة التحيز دراسة تحليلية تبين أن أسبابه ليست غائرة الجذور على الاطلاق بل هى سطحية جدا .. واختلاف التقاليد والعادات وآداب المائدة والثياب كثيرا ما تكون السبب فى نشأة الشعور بالتحيز . وكثير من الناس لايطيقون هذه الخلافات ، فهم يخشون ، ممن يختلف عنهم فى العادات ، أن يتصرف اذا طرا طارىء تصرفا مختلفا جدا عما ينتظرون . وليس هناك مايبرر هذا الفرض على الاطلاق . وانا لنجد كذلك ان التقاليد والعادات يتخذها الكثيرون أساسا لتصنيف الناس وهذا يؤدى الى أخطاء جسيمة فى الحكم عليهم كما يؤدى سوء التصنيف فى العلم الى نتائج زائفة .. ليس هناك الا تصنيف صحيح واحد للناس، فهناك الطيبون الذين يحبون ويساعدون ، والخبيثونالذين يكرهون ويؤذون . ولو أن نظامنا الاجتماعى كان أفضل ما وجد من الخبيثين الا عدد قليل .

هناك ايضا فكرة توازن الرعب وسياسة الروادع . وقد يكون صحيحا أن الخوف من الحرب النووية قد منعوقوعهاحتىالآن، ولكن كم كلفنا ذلك من ثمن ؟ ان الجنس البشرى لا يمكن أن يعيش دائما تحت سيف التهديد بالابادة فى ربع ساعة ، اننا ندفع الثمن غاليا لهذا السلام القائم على الرعب. ان ضريبته على الجنس البشرى التى تتمثل فى القلق العصبى لا يمكن تقدير مداها وهى أخطر من الغبار الذرى لأنه مؤقت بينما يبدو أن القلق لانهاية له .

كل هذا يشير الى أن سياسة منع الحرب بالوسائل السياسية محاولة عقيمة . فعلى الجميع أن يبدأوا من جديد بأفكار جديدة ، وسياسةجديدة هدفها غرس السلام لامنع الحرب . وانا أعتقد أن التعاون الدولى سيحقق ذلك وانه سياسة المستقبل السليمة .

ورغم ذلك كله فان النجاح فى هذا المشروع فى حاجة الى المساعدة من جانب ساستنا الذين يقررون مصير العالم . اننا ننتظر منهم أن يخففوا حدة التوتر السياسى بين الأمم حتى يمكن تحقيق التعاون كما ننتظر منهم أن يتجنبوا المصادمات الكبرى حتى يستقر السلام ، فليس هناك من يريد أن يرى كل الأعمال الطيبة التى تحققت قد تلاشت فى نزوة من نزوات الغضب السياسى . وانا لننتظر منهم كذلك أن ينزعوا التهديد بالحرب النووية من عقول الناس بالكف عن جعل ذلك موضوعا للنقاش فى المفاوضات

وعلينا أن نضع صورة للعالم فى المستقبل القريب وأن نرسم الطريقة المحتملة لتطوره ، وعلينا أن نطلب من ساستنا الا يتخذوا قرارات يمكن أن تعرقل هذا التطور ، وبذلك ينقذون العالم من قدر كبير من خيبة الأمل .

اننا جميعا ندرك الصعوبات التى على ساستنا المسئولين أن يواجهوها، فالأزمات الملحة تثير متاعب، وهم لايمكنهم أن يتجاهلوا حقائق سياسة الواقع ، كما أنهم يرزحون تحت عبء الخبرة التى تقصر دائما تقريبا عن تحقيق ماتعندهم من آمال . وعظماء الناس يمثلون أفضل الناس فى عصرهم ولكنهم لا يستطيعون أن يكونوا روادا للأفكار الجديدة التى قد تعتنقها الأجيال القادمة . وهم لا يستطيعون أن يكونوا مصلحين وحالمين ، وهذا ما ينبغى الى حد ما أن يكون عليه الحال ، غير أن هناك ضعفا كامنا فى مهنتهم ذاتها ، فمن المسلم به أن السياسة فن الشىء الممكن . والعالم كله ينتظر من ساستنا الممتازين أن ينطلقوا الى أبعد مما هو فى الامكان المباشر لأن أمل الجنس البشرى يقع فيما وراء الممكن .

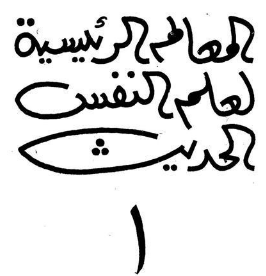
ان السياسة يمكنها أن تساعد التعاون عن طريق التخفيف من حدة التوتر العالمى . ولقد حدث بالفعل تحسن ملحوظ فى هذا الاتجاه حتى فى ظل الحرب الباردة . وربما يجد التاريخ أن الحرب الباردة كانت نعمة فى ثوب نقمة . فعندما بدأت كانت تنذر بالويل .. كون كل معسكر لنفسه صورة بشعة عن المعسكر الآخر ، ثم حدث تحسن كبير فى علاقات المعسكرين وأصبح المسرح مهيأ لتخفيف حدة التوتر ، وهو أمر جوهرى للتعاون العالمى الشامل .

كيف ستكون صورة العالم فى العشرين سنة القادمة ؟ انى مقتنع بأن التعاون سيكون قد تطور الى زمالة بين الأمم فى كل ما هو عظيم وجدير بالاهتمام ، كما أن العمل الجماعى سيكون سائدا ؛ وسيكون للكفاية لا لجنسية القائمين به المقام الأول ؛ وستكون المصادر الكبرى للطاقة فى متناول الجميع بحيث يمكن ان يسهم الكل فى استغلالها الفعلى عند الضرورة . وستتحقق مشاريع مفيدة للعالم اجمع مثل تحويل مياه البحر الى ماء عذب ، وذلك عن طريق المشاركة الدولية الكاملة . وانى أعتقد أن الناس سيعتادون الاتفاق بعضهم مع بعض ، فالاختلاف فى بعض الحالات عادة سيئة نمت عن طريق توارث المنافسة بين الأمم .

انى مقتنع كذلك بأنه خلال سنوات قلائل سوف لا يكون هناك حديث عن الحرب النووية وسيتساءل الناس فى دهشة عن سبب فزعنا منها . وانا لاأعتقد أن مثل هذه الحرب ستقع على الاطلاق ، فالظروف التى يمكن أن تجعل الحرب النووية ضرورة حتمية مما لايتصور ، وليس هناك من هدف يمكن أن يحققه الدمار العالمى الشامل . فلابد أن تبلغ درجة الكراهية أو العداوة بين الأمم ذروتها قبل أن تشتعل مثل هذه الحرب ،وهذا لن يحدث متى تعاون الناس على العمل المجدى الناجح .

الا نستطيع أن نعمل على تحقيق صورة المستقبل هذه ؟ نحن نكل ذلك الى من واجبهم منع الحرب ، أما نحن أنصار التعاون الدولى فسنكرس كل جهودنا لتعهد سيكولوجية السلام .





بقلم الدكتور مصطفى سويف



بداية سلسلة من المقالات أرجو ألا أطيل فيها اطالة مملة ، وألا أوجز ايجازا يخل بالمعانى التى أريد أن أنقلها الى القارىء ٠

أما الهدف الذى أبتغيه فهو أن أقدم له صورة واضحة عن الدراسات النفسية الحديثة ، وسوف أبذل جهدى أن تتوافر فى هذه الصورة صفات ثلاث :

(أ) البساطة ، بمعنى أننى لن أورط القارىء فى تعقيدات فنية لا لزوم لها ، من شأنها أن تثير هالة كهنوتية هو فى غنى عنها ٠

(ب) والشمول ، بمعنى أننى سأقدم له هذا العلم من خلال واجهاته الرئيسية التى تحدد شخصيته فى الوقت الحاضر ، على الصعيد العالمى ٠

(حـ) والأمانة ، بمعنى أننى سأوضح للقارىء أين توجد مواضع القوة ومواضع الضعف فى الجبهة الراهنة لعلم النفس ، والى أى مدى يستند علمنا الحاضر على حقائق تجريبية والى أى مدى يعتمد على استنتاجات نظرية ٠

من الحقائق التى تواجهنا عشرات المرات كل يوم وتنعكس علينا آثارها بالفائدة أحيانا وبالأذى أحيانا أخرى ، أننا يندر أن نجد موضوعا أو مشكلة نبدأ الحديث عنها مع شخص ما دون أن نجد لديه فكرة سابقة عنها ، تكونت فى ذهنه بصورة لايستطيع غالبا أن يتتبع بدايتها ولا تطورها ولا مصادرها ، كل ما يعرفه عنها أنها قائمة فى ذهنه وأنها تتدخل بدرجات متفاوتة فى تشكيل فهمه وتقييمه للموضوع الذى نحدثه عنه ٠ أما عن الفائدة المباشرة التى نجنيها من وراء هذه الحقيقة فهى أنها تيسر الحديث والتواصل بين الناس بصورة لا يستطيع أن يقدرها حق قدرها الا من عانى التفاهم مع طفل حديث العهد بالكلام ، أو مع غريب عن مجتمعنا وحضارتنا ، غير أننى لست هنا بصدد الحديث عن هذه الفائدة ولا عن عدد من الفوائد الأخرى الأقل وضوحا والأشد أهمية ، انما الذى يعنينى هو الحديث عن الجانب الضار من هذه الحقيقة ٠

ان أوضح أنواع الأذى التى تنصب علينا من هذه الأفكار السابقة هو أنها تعوق الذهن عن ادراك ما هو جديد فيما يقدم اليه ٠ أقول عن الادراك نفسه ولا أقول عن حسن التقييم ، فحسن التقييم عملية عقلية تالية للادراك ، وستتأثر حتما بما يطرأ عليه ٠ لكن المهم هو ان **عملية الادراك نفسها** للعناصر الجديدة (أى لمواضع الاختلاف بين الأفكار السابقة وبين الأفكار الواردة حديثا) **قد لاتقوم أصلا** ، أو قد تقوم مشوهة بصورة لاتتفق ومقتضى الحال ، فيتلقى الذهن ما يقدم اليه باعتباره يندرج تماما

تحت مجموعة الأفكار السابقة التى يعيها ، أومنتميا الى نوعها انتماء يكاد يكون تاما · ذلك أن عملية الادراك هى فى جوهرها اعطاء معنى لعناصر حسية واردة علينا (وهذا هو الفرق الأساسى بينها وبين الاحساس الخام) · واعطاء المعنى هو النتيجة التى تبرز فى شعورنا بعد مجموعة من العمليات العصبية التى تتم غالبا بعيدا عن مستوى تنبهنا ويقظتنا ، وتدور حول تنظيم تلك العناصر الحسية بمحاولة ادماجها فى التنظيمات (أو ما نسميه عادة بالأطر الذهنية) المترسبة فى نفوسنا فى أثناء خبراتنا الادراكية السابقة .

ولقد تناولت هذا الموضوع بشىء من الافاضة فى أكثر من حديث سابق كان آخرها ما نشرته فى مجلة « المجلة » بتاريخ مايو سنة ١٩٦٣ · ولذلك أشعر بالحرج أن أعود فأكرر ما سبق أن قلته، ولكن يحسن القارىء صنعا اذا عاد اليه · المهم أن عملية الادراك تنطوى دائما على تنظيم وتفسير للجديد فى ضوء القديم . وهنا تتمثل الثغرة التى تنفذ منها أحيانا أضرار الأفكار السابقة ·

على أننى أبادر فأوضح للقارىء أن وقوع الضرر ليس حتميا كحتمية عملية التنظيم نفسها ·· انه يقع اذا توافرت شروط معينة ، كأن تكون عملية الادراك فى لحظاتها الأولى ، أو تكون الخصائص الطبيعية للشىء الذى ندركه غير واضحة لنا بالدرجة الكافية ، أو تكون شخصية المدرك متصلبة قليلة المرونة · أما اذا توافرت الشروط المضادة لذلك فأعدنا النظر فى موضوع الادراك مرات متعددة ، وبرزت خصائصه الطبيعية امامنا بما فيه الكفاية ، وكانت شخصية المدرك تمتاز بدرجة معقولة من المرونة الفكرية أعنى القدرة على تغيير زاوية النظر الى الأشياء ، فان احتمال وقوع هذا الضرر يتضاءل بشكل ملحوظ ·

أسوق هذه المقدمة الطويلة لأن الحديث عن علم النفس الحديث يتعرض دائما لهذا الخطر ، خطر الأفكار السابقة عند كثير من القراء · فمن الأمورالتى أكاد أقطع بها أنه لايوجد قارىء واحد لهذا الحديث لم يسمع بعلم النفس من قبل ، ولم يكون فكرة عن موضوعه ، وعمن يعتبرهم ألمع الأسماء فيه ، مهما يكن حظ هذه الفكرة من الغموض أو الوضوح وحتى اذا تصورنا أن قراء هذه المجلة ، وقراء هذا النوع من المقالات الذى ينتمى اليه مقالى هذا هم فئة خاصة لا يمثلون جمهور القراء ولا جمهور المتعلمين فى مجتمعنا تمثيلا صادقا وان من أهم الخصال التى تميزهم أنهم يهتمون بالاطلاع فى أكثر من مجال من مجالات الدراسات الانسانية ، حتى اذا أخذنا بهذا الفرض ، فاننا لا نستطيع أن نستنتج منه أن هذه الخصلة هى وحدها المسئولة عن أن لديهم آراء سابقة عن علم النفس ، وأن غيرهم لا ينتظر ان تكون لديهم هذه الآراء لأنهم لا يتصفون بهذه الصفة · لماذا ؟ لسبب واضح وبسيط ، هو ان شهادة الواقع تشير بغير ذلك · أولا ، أدوات النشر والاعلام ، الكتب المبسطة ، الصحافة اليومية وملاحقها ، والصحافة الأسبوعية والشهرية ، والاذاعة والتليفزيون والسينما ، هذه جميعا لايكاد يمر يوم واحد دون أن ينشر بعضها قدرا من المعلومات والآراء والفتاوى باسم علم النفس تنصب آثارها على قطاع معين من المواطنين يضيق أحيانا ويتسع أحيانا أخرى ، وتتفاوت حظوظ أفراده من هذه الآثار ، لكنه على كل حال لا يقتصر على قراء هذه المجلة وحدها ومن كان فى حكمهم · وثانيا ، اذا تركنا مصادر المعرفة والتأثير فى نفوس الناس وقصدنا الى الأشخاص أنفسهم نستمع الى أحاديثهم وتعليقاتهم التلقائية أو تعمدنا ان نسألهم بما يكشف عن حصيلتهم فى هذا الميدان لوجدنا ان أذهان الغالبية منهم تنطوى ـ فيما تنطوى عليه ـ على عدد من المصطلحات والأسماء والتصورات تدور حول علم النفس كما يتخيلونه ، أو بعبارة أخرى أن لديهم تصورا خاصا لعلم النفس : شكله ومضمونه .

هناك اذن تصور خاص فى أذهان قطاعات عريضة من الناس عن علم النفس ، دون أن يتلقوا فى ذلك تعليما خاصا · فلنحاول الآن أن نكشف النقاب عن بعض جوانب هذا التصور ، لأن عملية الكشف هذه تعتبر من أفضل الطرق التى يمكننا أن نسلكها لكى نجنى احدى ثمرتين : اما أن أنبه القارىء الى أن هذا التصور من شأنه أن يفيده فى تيسير ادراك صورة علم النفس الحديث كما سأقدمها له، فيطمئن ويتلقى عناصر الصورة على أنها اضافة وتنمية لأصول قائمة فى نفسه · واما أن أنبهه الى أن هذا التصور من شأنه أن يعوق ادراكه للمعلومات التى سأعرضها أمامه ، وحسن تقييمه لما تنطوى عليه من امكانيات لمزيد من المعرفة بسلوك البشر ، ومزيد من

القدرة على الاستفادة العملية بهذه المعرفة ، ومن ثم فانه يلزمه أن يكون على حـذر من تسرب عناصر التصور السابق أو القديم الى الصورة الجديدة .

●

للكشف عن بعض جوانب هذا التصور الشائع أجد امامى عددا من المصادر أقربها الى مجال حديثنا بحث احصائى أجريناه هنا على عدد من المواطنين المصريين على طريقة بحوث الرأى العام(1) وقد كان بامكاننا أن نلجأ الى طرق أخرى ، أهم ما يميزها الاقتصاد فى الوقت والمجهود ، الا أن أهم مايعيبها هو أنها تلف وتدور حول الموضـوع الذى أردنا دراسته دون أن تواجهه مواجهة مباشرة · ومن ثم فان نتائجها تظل قريبة من التخمين أو الرجم بالغيب · غير أن هـذا لا يتفق ومقتضيات الروح العلمى ، وليس من حسن السياسة أن يكتب كاتب فى العلم ويسلك مسلكا غير علمى ، لذلك رأينا أن أسلوب المواجهة المباشرة هو الأسلوب الذى ينبغى الرجوع اليه ، مادام هذا ممكنا ·

كانت الخطة العامة لهذا البحث أن نقصـد الى عدد محدود من الأشخاص ونحاول ان نجعلـهم يتحدثون الينا عن علم النفس بدلا من أن نتحدث نحن اليهم · ونأخذ ما يدلون به من أحاديث على أنه **عينة** لطراز معلوماتهم فى هذا الميدان · ونأخذهم هم انفسهم على أنهم **عينة** لقطـاعات من المجتمـع نعمم عليها أحكامنا التى استنتجناها من الحقائق التى عرفناها من هذا العدد المحدود من الأشخاص، بعبارة أخرى أن خطة البحث كانت تقوم على أخذ عينة من المعلومات المتوافرة لدى عينة من الأشخاص · وهى طريقة مشروعة وسائدة فى الغالبية العظمى من البحوث العلمية الحديثة ، سواء منها ما تنـاول الانسان ، وما تناول الحيوان ، والحاصـلات الزراعية ، والمادة التى لاحياة فيها · ويمكن للقارىء أن يلاحظ أن موقف الباحث هنا ينطوى على شىء من المغامرة ، اخطر ما فيها عملية التعميم ، فهوسيكشف عن جزء ضئيل من معلومات الشخص ويعمم على البـاقى الذى لم يكشف عنه ، وسيتفحص عددا ضئيلا ـ نسبيا ـ من الأفراد ثم يعمم على قطاعات واسعة من المجتمع · هذا صحيح ، فعنصر المغـامرة هنا قائم لاجدال فى ذلك · الا أن خبرة العلماء فى ميادين العلم المختلفة علمتهم اتخاذ عدد من الاحتياطات التى تفيد فعلا فى التقليل من احتمالات الخطأ · وتتلخص أهم هذه الاحتياطات فى أن العينة يجب أن تكون عينة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، يجب ان تكون جزءا يمثل الكل الذى ينتمى اليه تمثيلا فعليا، والكل هنا هو القطاعات من الجمهور التى سنعمم أحكامنا عليها · والمسألة بعد ذلك مسألة درجات فى حسن تمثيل العينة لهذه القطاعات · وكلمـا توافرت درجة عالية من حسن التمثيـل كان ذلك أدعى لمزيد من الطمأنينة نحو سلامة أحكامنا العامة

●

نعود الآن الى بحثنا · أجرينا هذا البحث على خمسمائة شخص · نصفهم تقريبـا من الذكور والنصف الآخر من الاناث ، وتتراوح أعمارهم بين ١٦ سنة و٤٥ سنة . وقد راعينا أن تتمثل فيـهم مستويات وأنواع مختلفة من التعليم ، ابتداء من الحصول على شهادة اتمام الدراسة الابتدائية الى اتمام الدراسة الجامعية ، ومنهم الطلبة ومنهـم العمال فى أحد المصانع ، والطلبة أنفسهم بعضهم لايزالون فى مرحلة التعليم الثانوى والبعض يتلقون التعليم الجامعى ، وهؤلاء ينتمى فريق منهم الى كليات للدراسات الانسانية ، وفريق ينتمى الى كليـات عملية ، وراعينا كذلك أن يكون فى عينتنـا أفراد ممن نشأوا ولايزالون يقيمون فى مناطق ريفيـة أو شبه ريفية بعيدة عن القاهرة ، بقيت بعد ذلك نقطة واحدة أحب أن أوضحها للقارىء ، وهى : هـل اشتملت هذه العينة على أفراد يدرسون علم النفس دراسة منتظمة فى أحد المعاهد ؟ لا ، هذه العينة لاتحتوى على شخص واحد يدرس هذا العلم دراسة منظمة ، لأن ذلك يتنافى مع الهدف من البحـث الذى نحن بصدده ، ان الهـدف من البحث هـو الكشف عن المعلومات والآراء الشائعة بين عدد من المواطنين ، المعلومات والآراء التى تكون ما نسميه « بالرأى العـام » حـول هـذا العلم ، لا الرأى المتخصص ·

هذه اذن هى الخصـائص الرئيسية لمجموعـة الأشخاص الذين اتخذناهم عينة لقطاع من المواطنين: القطاع الذى يقـرأ ويكتب ، وفيما يلى تلخيص للمعلومات أو النتائج التى حصلنا عليها :

(1) تعاون معى فى جمع المادة اللازمة لهذا البحث ، او فى تهيئة الظروف الملائمة لهذا الجمع ، عدد من السادة الزملاء اعضاء هيئة التدريس بجامعة القاهرة ، وكذلك عدد من طلاب الدراسات العليا فى الجامعة (دبلوم علم النفس التطبيقى) · ولهؤلاء جميعا أدين بالشكر والاعتراف بالفضل ·

أولا : كانت النقطة الأولى فى هذا البحث تتعلق بالفكرة السائدة فى أذهان الناس عن موضوع علم النفس أو موضوعاته ، ما الذى يدرسه هذا العلم بالضبط ؟ ثم ما هى الخدمات العملية ، أو بالأحرى ماهى مجالات التطبيق والاستفادة فى الحياة الاجتماعية من التقدم الحديث الذى حققه هذا العلم ؟

فى هذا الصدد تبين أن نسبة غير ضئيلة من الاجابات (٢١٪) تشير الى أن أصحابها يتصورون المسألة تصورا لاعلاقة له بعلم النفس الحديث ، بل ولا علاقة له بطبيعة النظرة العلمية للأمور فى أبسط مظاهرها • كان من أمثلة الاجابات التى حصلنا عليها : ان علم النفس يدرس « كنه النفس » ، أو « ماهية النفس » ، أو « أسرار النفس » أو « هو العلم الذى يبحث فى طبائع الأشياء وحقائق الموجودات » ، ••• الخ •• وأحب أن أسارع فأوضح للقارىء هنا أن هذا النوع من الاجابات لم يصدر من قطاع معين من قطاعات عينة البحث دون القطاعات الأخرى • لقد حصلنا عليه من بعض طلاب الدراسات الانسانية فى الجامعة ، وطلاب الدراسات الطبية ، وطلاب المدارس الثانوية ، والعمال ، ومن الذكور والاناث ، •• الى آخر هذه التقسيمات • وقد اختلطت المسألة عند البعض بما يشبه السحر والشعوذة ، وقراءة الكف ، وتصور البعض علماء النفس كما لو كانت لديهم قدرات خارقة على التصرف فى نفوس العباد • على كل حال يحسن بى أن أعود فأقرر ان هذه التصورات لم نجدها عند غالبية المجيبين ولكن وجدناها عند نسبة لايمكن تجاهلها •

أما الغالبية فكانت ردودها تنطوى على عناصر قريبة من التصور العلمى للأمور ، ولكن مع فروق واضحة فيما بينها • والى القارىء بعض التفاصيل (والنسب المئوية التى سأوردها محسوبة على أساس مجموعة البحث كلها ، أى الخمسمائة مجيب حتى يسهل على القارىء تجميع اجزاء الصورة بعضها الى بعض) •

(ا) ٦٠٪ أجابوا بأن موضوع الدراسة فى علم النفس يتعلق دائما بالجانب الانفعالى أو الوجدانى من جوانب السلوك الانسانى ، واستخدموا هنا كلمات مختلفة مثل الانفعالات والغرائز ، والدوافع ، والحوافز ، ومكنونات العقل الباطن •• الخ •

(ب) ٢٪ فقط تصوروا أن هذا العلم يدرس جوانب أخرى غير الانفعالات والدوافع • وهؤلاء تحدثوا عن الوظائف العقلية على أنها هى ايضا من بين موضوعات الدراسة فى هذا العلم ، وذكروا فى هذا الصدد وظائف التفكير والتذكر والادراك • أما مظاهر نشاطنا الحركى والعوامل التى تتدخل فى تنظيمه فلم ترد عنه اشارة صريحة فى مجموع الاجابات التى تلقيناها •

(ح) ١٤٪ من الاجابات أشارت الى موضوع الافادة العملية من تطبيقات علم النفس • الا أنها اقتصرت على ذكر ميدان واحد من ميادين التطبيق ، وهو ميدان العلاج من الاضطرابات النفسية • وذكر أربعة أشخاص فقط ميدان الصناعة ، وأربعة آخرون اشاروا الى التطبيقات فى ميدان الجريمة ، وثمانية أوردوا ذكر ميدان التربية

(د) ١٩ ٪ أجابوا بأنهم لا يعرفون شيئا عن هذا العلم •

وأحب هنا قبل أن أختم هذه النقطة الأولى أن أوضح للقارىء السبب الذى من أجله لا تجتمع النسب التى أوردتها لتكون فى مجموعها ١٠٠٪ وهو المفروض فى هذه الأحوال • السبب فى ذلك هو أن بعض الاجابات كانت تحتوى على أكثر من عنصر واحد ، فكنا نصنف كلا من هذه العناصر ونحصيه فى اتجاه معين • أى ان عدد عناصر الاجابة كان أكبر من عدد المجيبين •

هذا كله عن الفكرة السائدة فى الأذهان عن الموضوعات التى يدرسها علم النفس ، والخدمات العملية التى يقدمها • وهناك عناصر أخرى كثيرة غير العناصر التى ذكرتها ، لكننى سوف أكتفى بالاشارة الى شىء واحد ملفت للنظر حقا ، وهو انه لم ترد اجابة واحدة تشير صراحة الى فكرة المعمل السيكولوجى ، والى التجارب المعملية التى يقوم بها علماء النفس ، أو الى الاجهزة المعملية ، أو الى أى شىء من هذا القبيل • ويبدو أن معظم المجيبين يتصورون ــ صراحة أو ضمنا ــ ان الطريقة الفذة

التى يتبعها الدارس فى هذا النوع من الدراسات هو أنه يجلس مع شخص آخر ، ويستدرجه فى الكلام بطرق لها فعل السحر الذى لا يقاوم ، فاذا بالشخص الآخر يقول كلاما يفشى حقائق النفس ، ومن هنا يجمع الباحث حقائق علمه .

ولننتقل الآن الى نقطتين أخريين من النقاط الرئيسية فى البحث ، ولن أطيل فيهما كما أطلت فى النقطة الأولى .

ثانيا : كنا فى النقطة الثانية نطلب من المجيبين أن يكشفوا عن معلوماتهم فى علم النفس من زاوية أخرى غير الزاوية المباشرة التى طرقناها فىالفقرات السابقة . كنا نطلب اليهم فقط أن يذكروا لنا أسماء بعض علماء النفس ، الأسماء التى علقت بأذهانهم دون التقيد بأى قيد ، فكان لهم أن يذكروا أسماء أجنبية ، أو اسماء عربية ، أصحابها لايزالون أحياء أو أصبحوا فى عداد الموتى .. المهم اننا لم نفرض هنا أى قيد . ووردت الاجابات على النحو الآتى :

٤٧٪ من العينة كلها أجابوا بأنهم لايعرفون أى اسم فى هذا الميدان . و٤٠٪ من العينة كلها أيضا ذكروا اسم فرويد ، والغالبية العظمى من هؤلاء لم يذكروا أى اسم آخر .

أما بقية المجيبين فقد أوردوا أسماء كثيرة ، بلغ عددها ١٠٦ أسماء .

وعندما استعرضنا هذه الأسماء وجدنا بينهم ٢٩ اسما فقط هم الذين ينتمون (مع بعض التجاوز أحيانا) الى مجموعة علماء النفس ، والباقى وعددهم ٧٧ اسما لاينتمون الى الميدان كما تعارف عليه العلماء المختصون منذ بداية القرن العشرين .ولكى تبرز قسمات الصورة عن قرب أذكر للقارىء مواطن الاختصاص التى عرف بها أصحاب هذه الأسماء :

الفلسفة ، والأدب ، والصحافة ، والمحاماة ، والخدمةالاجتماعية ، ودراسة الحضارات ،ودراسة علوم الحيوان والنبات ، والاخراج السينمائى ، وقراءة الكف ، وتحضير الأرواح .

ثالثا : وأخيرا سألنا أفراد مجموعة البحث اذا كانوا قد قرأوا شيئا فى علم النفس ، ولمن قرأوا . وجاءت الاجابات على النحو الآتى :

٥٣٪ من المجموعة كلها أجابوا بأنهم لم يقرأوا شيئا على الاطلاق فى هذا العلم .

هم سمعوا فقط ، أو شاهدوا فى السينما أو أى شىء من هذا القبيل .

١٨٪ قرأوا بعض ما ينشر فى الصحف اليومية أو الأسبوعية ، أو قرأوا كتبا مثل « كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر فى الناس » وما هو فى مستواه . لكن لم يعلق بذاكرتهم أى اسم فى الميدان .

و١٠٪ قرأوا لفرويد أو عنه . وقد وردت فى اجابات هؤلاء وعند أفراد النسبة الباقية وهى الـ ١٩٪ من المجيبين أسماء أخرى مختلفة بلغ عددها ٦٤ اسما . ومرة أخرى نجد أقلية من هذه الأسماء تنتمى الى الميدان ، والغالبية (٧١٪) لا تنتمى اليه .

●

هذا هو البحث الاحصائى الذى أجريناه على خمسمائة من المواطنين يمثلون مستويات مختلفة من التعليم ، وهذا هو القدر من النتائج التفصيلية الذى يسمح المقام بسرده . ولنبتعد الآن قليلا عن التفاصيل حتى نشهد الملامح الرئيسية للصورة . اذا تخيلنا شخصا يمثل المتوسط العام لهذه النتائج فأغلب الظن أن هذا الشخص يتصور علم النفسعلى أنه الدراسة التى تتناول جانبا معينا من جوانب سلوك الناس وخبراتهم ، هو الانفعالات والدوافع وما اليها ويشوب هذا التصور بعض العناصر التى يسميها الفلاسفة بالعناصر الميتافيزيقية ، كأن البحث فى الدوافع والحوافز سيؤدى بنا الى معرفة طبيعة النفس وكنهها أو جوهرها . وهو يدرك ادراكا مبهما ان علم النفس ليس مجرد علم بحت هدفه مجرد المعرفة والفهم ، لكن له فائدة عملية . وتتعلق هذه الفائدة بمسألة الانفعالات والدوافع، اذ أنالفائدة الأولىوالأخيرة هىالعلاج من «العقد» النفسية التى توجد فى « العقل الباطن » .

وأبرز الأسماء التى يعرفها هذا الشخصوترتبط فى ذهنه باسم علم النفس اسم « فرويد » . وفرويد هذا يختلف الى حد ما عن الطبيب الذى يعرفه الفرويديون . فهو مثلا ممن قالوا « بمبدأ المحاولة والخطأ » فى تفسير نشوء عادات جديدة عند الفرد ، وهو من القائلين بوجود « ١٤ غريزة » فى

الفرد . والى جانب اسم فرويد تبرز بعض أسماء أخرى ، هم من علماء النفس أيضا لأنهم وصفوا وصوروا بعض الخبرات النفسية ، وجاء وصفهم أحيانا فى ثنايا قصة أو فيلم أو شىء من هذا القبيل. هذه هى القسمات الرئيسية للصورة ، وفى ثناياها يشيع جو مزاجه غريب ، ربما كان أوضح عناصره عنصر الشك والتساؤل ، هل هذا علم فعلا بالمعنى التقليدى للعلم ؟ وهل يمكن أن يكون كذلك ؟ هل نحن هنا بصدد اسم على مسمى ؟ أم أن كلمة علم هنا معناها مجرد المعرفة التى تقرب من الحكمة ، يستطيع كل انسان أن يتقنها اذا ما فرغ ليتأمل نفسه ؟

هذه هى نتيجة المواجهة المباشرة . هذه هى الملامح الرئيسية لصورة علم النفس فى أذهان الكثيرين جدا ، اذا صح أن العينة التى تعاونت معنا مشكورة هى عينة تقترب من التمثيل الصادق لقطاعات عريضة من مجتمعنا . وجدير بالذكر أن هذه الصورة تثير فى الذهن أسئلة لا أول لها ولا آخر ، ولعلها بدأت بالفعل تثير فى عقل القارىء بعض هذه الأسئلة ،بل وبعض المشاعر غير السارة .

لكن يحسن بنا ألا نشتت أنفسنا فى وديان لا حصر لها . يجب أن نذكر الهدف الذى من أجله أجرينا الدراسة التى انتهت بنا الى صنع هذه المرآة لعقولنا ، وأن نواصل السير فى الاتجاه الى تحقيقه.

لقد كان الهدف بالضبط هو معرفة حقيقة الأفكار الشائعة فى الأذهان عن علم النفس لكى نتخذ خطوة صريحة واضحة نحو هذه الأفكار منذ البداية وقبل أن أبدأ حديثى عن معالم علم النفس الحديث . فاما أن أنبه القارىء الى أن هذا التصور (اذا كان هو من المشاركين فيه) من شأنه أن يفيده فى تيسير ادراكه صورة هذا العلم على حقيقتها فيطمئن ويتلقى عناصر الصورة على انها اضافة وتنمية لأصول قائمة فى نفسه ، واما ان أنبهه الى أن هذا التصور من شأنه أن يعوق ادراكه للمعلومات التى سأعرضها أمامه ، وحسن تقييمه لما تنطوى عليه من امكانيات ، ومن ثم فانه يلزمه أن يكون على حذر من تسرب عناصر الصورة القديمة الى التصور الجديد كان هذا هو الهدف . واذن فلنلتزم به .

ما حكمنا على هذه الصورة ؟ انها صورة كاذبة، لا تصور الا جزءا صغيرا من الحقيقة ، وحتى هذا الجزء تصوره بصورة مشوهة الى حد كبير . فى هذا الموضع أرجو ألا يساء فهمى ، فما قصدت بذلك القول أن ألوم حاملى هذه الصورة من قريب ولا من بعيد . اننى أصف الصورة الذهنية الشائعة وصفا أمينا فحسب ، لأمكن القارىء من أن يحتاط ضد الكثير مما ورد فيها ، فاما أن يقيم سدا بينها وبين المعلومات التى سوف نقدمها له فى هذه المقالات ، واما أن يتخلى عنها . المهم أن يعد فكره ومشاعره لزاوية جديدة لا تطمس معالم صورة علم النفس الحديث على حقيقته ، كما يعرفه الباحثون المتخصصون فيه ، وكما يمارسونه ، ويقدمونه فى بحوثهم المنشورة .

ان أوضح ما يميز الصورة الجديدة فى مقابل الصورة القديمة ، أنه لا فرويد ولا التحليل النفسى ولا موضوع الانفعالات والدوافع .. الخ . هو الذى يشغل مركز الثقل فيها . انها أكثر استواء من ذلك فيها أسماء كثيرة لايقل أحدها اهمية عن الآخر من حيث اسهام صاحبه فى تقدم جبهة العلم ، وفيها موضوعات متعددة لايقل الاهتمام بأحدها عن الآخر كثيرا سواء اتخذنا لهذا الاهتمام مقياسا هو عدد البحوث المنشورة فى هذا الموضوع أو نوع الجهد المبذول فى هذه البحوث . هذا على الأقل وصف اجمالى للصورة الجديدة كما تبدو للوهلة الأولى ، اذا وضعناها موضع المقارنة مع الصورة الشائعة .

•

ولنتقدم الآن نحو مزيد من التفاصيل .

أحب أن أحدث القارىء أولا عن الأسلوب الذى اعتمدت عليه فى تحديد معالم الصورة الجديدة . مرة أخرى حاولت أن أتخذ من الخطوات ما يتفق ومقتضيات الروح العلمى . وكما توصلنا الى معرفة حقيقة الفكرة الشائعة ، عن علم النفس بالرجوع الى عينة من العقول البشرية التى تحمل هذه الفكرة وسألنا أصحاب هذه العقول باعتبارهم جزءا ممثلا للواقع الذى سوف نتحدث عنه ، كذلك اعتمدنا على أسلوب مماثل فى استكشاف الخصائص الرئيسية لعلم النفس كما يعرفه ويمارسه دارسوه والخطوات التى اتبعناها تتلخص فيما يأتى :

أولا : رأينا أن نبدأ بتحديد ماذا نعنى بعلم النفس « الحديث » والذى نعنيه بالضبط هو علم النفس كما يمارسه علماؤه فى فترة السنوات

العشر الأخيرة ، منذ أواخر عام ١٩٥٥حتى الوقت الحاضر •

ثانيا : رأينا أن نأخذ سنة كاملة من هذه الفترة ، باعتبارها عينة ممثلةللسنوات العشر ،وكانت السنة التى اخترناها هى سنة ١٩٦٠ باعتبار أن توسط موضعها يضمن لها قدرا لا بأس به من الاتزان فى تمثيل تيارات هذه المرحلة•

ثالثا : توجد لدينا فى الميدان مجلة هامة تعرف باسم « الملخصات السيكولوجية » هذهالمجلة تنشرها جمعية علم النفس الأمريكية ،مهمتها تقتصر على أن تنشر تلخيصات وافية باللغة الانجليزية عن أكبر عدد من البحوثالمنشورة فى الميدان ، فى جميع أنحاء العالم ، غربه وشرقه • وهى تعتمد فى ذلك على تلخيص مايرد من بحوث فى المجلات المتخصصة فى فروع علم النفس المختلفة والعلوم المتصلة به كالاحصاء وعلوم الحياة وبعض الدراسات الطبية • وللقارىء أنيتصور هنا مدىضخامة المهمة التى أخذتها على عاتقها مجلة الملخصات هذه • وفعلا نجدها فى سنة ١٩٦٠ وحدها ـ وهى السنة التى نحن بصددها ـ قامت بتلخيص ٨٥٣٢ بحثا ، القليل منها كتب ، والغالبية العظمى منشور فى مجلات بلغ عددها ٥٦٤ مجلة ، بعض هذه المجلاتمنشور بالانجليزية فى أمريكا ، والبعض الآخر منشور فى دول العالم المختلفة بما فى ذلك دول العالم الاشتراكى بلغات أبناء تلك البلاد، المهم أننا اتخذنامن تلخيصات البحوث الواردة فى هذه المجلة لسنة ١٩٦٠ أساسا نعتمد عليه فى استخلاص سمات علم النفس الحديث ، بدلا من أن نعتمد على انطباعات شخصية لا نضمن حظها من الدقة •

واليك مجمل النتائج التى انتهينا اليها •

هناك أربع واجهات رئيسية لعلم النفس المعاصر ، تستحق كل منها أن نفرد لها مقالا خاصا :الواجهة الاولى هى واجهة الموضوعات التى استأثرت بالنصيب الأكبر من جهود الباحثين • والواجهة الثانية تختص بالمنهج ، أعنى طرق البحث وأدواته• والثالثة تتناول ميادين التطبيق والافادة العملية من كشوف هذا العلم ، والرابعة تدور حولاختلاف درجات الاهتمام بفروع علم النفس المختلفة فى البلاد المختلفة ومدى تقدم هذه الفروع فى كل من هذه البلاد • ثم هناك واجهة خامسة لاتستحق أن نفرد لها مقالا خاصا لكننا فى الوقت نفسه لانستطيع أن نغفلها ، وهى مسألة اللغة أو اللغات التى تنشر بها معظم البحوث فى علمنا هذا •

هذه هى الواجهات الرئيسية لعلم النفس المعاصر وفى السطور القليلة الباقية نقترب من كل واجهة لنستزيد قليلا من المعرفة بخطوطها العريضة •

الموضوعات : تناولت دراسات الباحثين عددا كبيرا من وظائف الكائن البشرى والحيوانى ، فى صورتها السوية والمرضية • وجاء ترتيبالموضوعات بحسب عدد الدراسات المنشورة فى كل منها على النحو الآتى :

١ ـ ما يسمى بالعمليات المركبة ، ومعظمها من العمليات العقلية العلياكالتفكير ، والتذكر ،والتخيل والذكاء ، والتذوق الفنى ، والابداع ، والادراك ، والتعلم • وهذه نشر فيها ١٨٢٣ بحثا •

٢ ـ وصف أشكال المرض النفسى او العقلى وبحوث هذه المجموعة تبلغ ١٣٥٥ بحثا

٣ ـ وصف الأدوات وطرق البحث فى ميدان تشخيص اضطرابات الوظائف النفسية أو العقلية• وقد نشر فى هذا الموضوع ١٢٧٠ بحثا •

٤ ـ دراسة الوظائف النفسية أو جوانبالسلوك والخبرة من حيث تأثرها بالعوامل الاجتماعية المختلفة ، وقد بلغ عدد البحوث هنا ٧٩٧ بحثا .

٥ ـ التطبيقات التربوية ، وهذه نشر فيها ٥٣٣ بحثا • هذه هى الأوزان النسبية للموضوعات التى تشغل أذهان علماء النفس المعاصرين ، رتبناها ترتيبا تنازليا من خلال أحجام اهتمامات الباحثين بها • وقد توزعت بقية الاهتمامات بأعداد صغيرة بين عدد كبير من الموضوعات التى لم نذكرها •

المنهج : الميزة المنهجية الأولى لمعظم الدراسات المعاصرة أنها دراسات تجريبية ، تتبع فى خطوطها العريضة المعنى التقليدى للدراسة التجريبية فى العلوم الطبيعية وعلوم الحياة، لها معاملها وأجهزتها الخاصة ، تجرى فيها بعض التجارب ، والبعض الآخر يجرى فى ميادين الحياة العادية ويقال له

تجارب ميدانية ، ويستعين الباحثون بطرق التحليل الاحصائي المختلفة لضبط استنتاجاتهم من مشاهداتهم على الوظائف النفسية البسيطة والمركبة ويستخدمون المقاييس ، مقاييس لعدد كبير من هذه الوظائف وذلك لادخال مزيد من الدقة على مشاهداتهم أيضا، وبذلك يضمنون لنظرياتهم قدرا لابأس به من الروابط المتينة التى تشدها الى الواقع فى كثير من فقراتها .

●

ميادين التطبيق : أهم ميادين التطبيق فى الفترة التى نحن بصددها أربعة :

١ ــ ميدان وصف اضطرابات الوظائف وعلاجها وهو ما يسمى اصطلاحا بالميدان الاكلينيكى . وفيه يحاول المتخصص أن يستفيد من خبرته ومرانه العلمى الذى اكتسبه فى أثناء دراسته للوظائف فى نشاطها السوى ، يحاول ان يستفيد من ذلك بالتطبيق فى ميدان المرض .

٢ ــ ثم يأتى ميدان التربية .

٣ ثم ميدان الصناعة .

الاهتمامات القومية : هذه الواجهة لعلم النفس المعاصر تكشف عن أن فروعه المختلفة ، الأساسية ــ أو البحتة ــ والتطبيقية لا تلقى أقدارا متعادلة من الاهتمام فى البلاد المختلفة . وأسباب ذلك ليست واحدة فى كل بلد . وهناك اختلافات أيضا فى بعض النقط التفصيلية فى طرق البحث . لكن ذلك لايعنى أن الاختلافات تصل الى الطرق الرئيسية ففى الولايات المتحدة الأميركية وفى الاتحاد السوفييتى يجرون التجارب على الوظائف العقلية المختلفة داخل المعامل ، كما يجرون التجارب الميدانية . وكذلك فى انجلترا وفرنسا وغيرهما . وفى الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى يستخدمون فى تحليل نتائج التجارب كثيرا من طرق التحليل الاحصائى . وكذلك الحال فى انجلترا وفرنسا وغيرهما . ومع تشابه الموضوعات وتشابه المناهج يأتى تشابه النتائج . فكثير من النتائج التى وصل اليها لوريا فى الاتحاد السوفييتى أخيرا عن بعض مظاهر الاضطراب فى وظيفة الادراك وعلاقتها بحدوث اصابات فى بعض أنسجة المخ عند الانسان شبيهة بالنتائج التى وصل اليها شابيرو (فى جامعة لندن) فى هذا الموضوع فى الوقت نفسه . بعبارة موجزة ان الاختلاف موجود والتشابه موجود ايضا فثمة اهتمامات متباينة فى الدول المختلفة تغلب على تيارات البحث العلمى فى ميداننا الذى نحن بصدده لكنها جميعا تجتمع داخل الأركان الأساسية لاطار العلم الموضوعى .

هذه هى الخطوط العريضة فى الواجهات الرئيسية لعلم النفس المعاصر . وللقارىء أن يسترجع الآن معالم الصورة الشائعة كما عرضناها فى بداية هذا المقال ، ويقيم فى مواجهتها معالم الصورة الحقيقية للعلم ، ليقارن بينهما ، ويدرك بنفسه أى فارق كبير يقوم بين الصورتين .

ومع ذلك فقد أجملنا الحديث عن هذه المعالم حتى نوفى بواجبنا فى تقديم النظرة الشاملة أولا ، ولو على حساب التفاصيل التى تحتمل بعض الارجاء الى مقالات تالية .



"الظاهر" و"الباطن" في



بقلم الدكتور
زكريا ابراهيم

ليس بيننا من يجهل تلك التفرقة التقليدية بين الظاهر والباطن، أو بين الخارج والداخل . ولا شك اننا نعرف جميعا ذلك الحديث المعاد القائل بأنه لا بد للانسان من أن ينظر الى المخبر، بدلا من أن يقف عند المظهر، أو لابد له ــ بعبارة أخرى ــ من أن يلتمس الباطن ، دون ان يقنع بالظاهر .. ولكن الفيلسوف لا يقتصر فى العادة على المفاضلة بين المظهر والمخبر ، أو بين العرض والجوهر ، بل هو لا بد من أن يجد نفسه مدفوعا الى التساؤل عن حقيقة أمر تلك الدعوات التى ينادى أصحابها بمجاوزة الظواهر والمرئيات والعوارض ، من أجل الارتفاع الى الماهيات والمكنونات والدخائل . وليس أيسر على الباحث ــ بطبيعة الحال ــ من ان يفرق بين « الجوهر » او « اللباب » ، وبين « العرض » أو « القشور » ، ولكن بيت القصيد ــ فى كل فلسفة ــ انما هو تحديد الأساس الذى تقوم عليه مثل هذه التفرقة ومعرفة الدلالة التى تنطوى عليها علاقة كل « حد » منهما بالآخر . « فالظاهر » و « الباطن » حدان لا يقوم أحدهما الا بالآخر ، واختلاف الكثير من المذاهب الفلسفية انما يرتد ــ فى خاتمة المطاف ــ الى تباين وجهات نظر اصحابها فى الحكم على نوع العلاقة التى تقوم بين هذين الحدين .

وهيجل هو واحد من اولئك الفلاسفة الأفذاذ الذين لم يقنعوا بتلك التفرقة الميتافيزيقية المعروفة بين الخارج والداخل ، أو بين الظاهر والباطن ، وانما هم قد حاولوا محو ذلك التعارض التقليدى المشهور بين « ذاتية » و « موضوعية » أو بين « عالم داخلى » و « عالم خارجى » . فلم يجد هيجل داعيا لتقديم « الذات » على « الموضوع » ، أو اعطاء الصدارة للفكر على الوجود ، بل هو قد رأى أن موضوع الفلسفة انما هو « الواقع الشامل » أو « الحقيقة الكلية » ، والحقيقة عنده تشمل الطبيعة ، والتاريخ ، والمعرفة . ولا شك ان العالم الممزق الذى عاش فى كنفه هيجل ، انما هو الذى أملى عليه ضرورة العمل على محو هذا التناقض الظاهرى بين « عالم الذات » و « عالم الموضوع » فكان من ذلك ان حاول فيلسوفنا ــ فى شتى مراحل تطوره الفكرى ــ التوفيق بين الانسان والعالم ، أو بين الفرد والدولة، أو بين الوجود البشرى والطبيعة، أو بين الحياة الفردية والتاريخ . وعلى حين ان فيلسوفا مثل « كانت » Kant قد صبغ بصبغة « المطلق » ذلك التمزق المؤقت الذى عاصره ، فجعل

من حالة الانقسام والانفصال والتصدع « حالة دائمة » ، نجد أن هيجل لم يجعل من «التناقض» سوى مرحلة مؤقتة قابلة للتجاوز .. وهكذا بقيت فلسفة كانت حافلة بالثنائيات : ثنائية الحساسية والعقل ، وثنائية الضرورة والحرية ، وثنائية الظاهرة والشيء في ذاته ، وثنائية الطبيعة والواجب - بينما اتسمت فلسفة هيجل منذ البداية بطابع « واحدى » ، فلم تعد هناك سوى حقيقة واحدة هي في جوهرها عقل وطبيعة ، أو صورة ومادة ، أو روح وتاريخ .. الخ . وليس موقف هيجل من مشكلة « الظاهر والباطن » سوى جزء من موقفه الفلسفي العام الذي يقوم على ادماج سائر الأشياء في « وحدة » كلية شاملة ، من أجل العمل على ربط سائر الحقائق الجزئية المنعزلة بذلك « المبدأ الكلي » الذي يبررها ويفسرها جميعا . ولا غرو ، فقد فقد العقل البشري - على يد هيجل - طابعه الانعزالي ، وأصبح باطنا في « الموضوع » نفسه ، كما فقد « الموضوع » - في الوقت نفسه - صبغته الكلية المجردة ، وأصبح العالم ملكا خاصا للذات ! وما الجدل (أو الديالكتيك) سوى تلك العملية الديناميكية المستمرة التي لا بد من أن تفضي في خاتمة المطاف الى المعرفة المطلقة ، بحيث يصبح في وسع العقل البشري أن يهتف قائلا : « ما الشيء الا أنا » ! ..

●

ولسنا نريد - في هذه العجالة القصيرة - أن نتصدى لدراسة الأصول العامة لمذهب هيجل ، وانما نريد أن نقتصر على بحث نظريته الميتافيزيقية الخاصة في ربط « الداخل » بـ « الخارج » على اعتبار أنه لا بد من أن يكون لهما « مضمون » واحد بعينه .. واذا كان هيجل يصر منذ البداية على القول بأنه لا موضع للفصل على الاطلاق بين « الباطن » و « الظاهر » ، فذلك لأنه قد لاحظ أن هذا الفصل هو الأصل في كثير من الأخطاء المنهجية التي طالما تردى فيها الفلاسفة .

وهيجل يحدثنا - بادئ ذي بدء - عن أولئك الفلاسفة الذين ينسبون الى الطبيعة « باطنا » يعجز العقل البشري عن النفاذ اليه ، فيذكرنا بما قاله أحد شعراء الألمان من أنه « هيهات لأي عقل مخلوق أن ينفذ الى باطن الطبيعة . فحسب العقل البشري أن يعرف غلافها الخارجي » ! وهيجل يعلق على هذه العبارة بقوله « ان ماهية الطبيعة لا تصبح سرا هيهات للعقل أن ينفذ اليه ، اللهم الا اذا جعلنا منها شيئا باطنا لا نرى منه سوى غلافه الخارجي » . ولكن الحقيقة أننا - نحن أنفسنا - باطنون (بمعنى ما من المعاني) في صميم الطبيعة ، فليس ثمة موضع للفصل بين الفكر والطبيعة ، وليس هناك موجب لعزل « الذاتي » عن « الموضوعي » ، بل لا بد من الاعتراف بأن « العقل » يعبر عن « النسيج العقلي للواقع نفسه » ، وأن العالم انما هو وحدة عضوية متكاملة تطوى في ثناياها « الذاتية » البشرية نفسها . واذن فان هيجل يرفض التسليم بوجود طبيعة « باطنة » مجهولة ، نظرا لأنه لا يرى في الطبيعة (أصلا) **« نواة »** وغلافا خارجيا ، أو **« مخبرا »** ومظهرا !

وأما اذا نظرنا الى الانسان ، فاننا لن نستطيع أيضا أن نفصل ظاهره عن باطنه، لأنه على نحو ما يكون الانسان خارجيا (يعني في أفعاله) ، فلا بد من أن يكون كذلك داخليا أيضا . وليس الصواب - في رأي هيجل - أن يقال عن المرء انه لا يكون فاضلا أو على خلق الا في باطنه ، أعني في نياته وعواطفه ومشاعره ، بل الصواب أن يقال ان المرء لا يكون فاضلا ، اللهم الا اذا جاء «ظاهره» مطابقا «لباطنه». وأما حينما ينعدم التطابق بين « الداخل » و « الخارج » ، فهناك نكون بازاء حدين خاويين ، تافهين ، خاليين تماما من كل مضمون .

وليس من شك في أن العقل البشري حينما يعزل « الباطن » عن « الظاهر » ، فانه انما يحيلهما الى صورتين خاويتين ، لا تقل الواحدة منهما زيفا وخداعا عن الاخرى . وسواء أكان علينا أن ندرس الطبيعة ، أم عالم الذهن ، فانه لمن الأهمية بمكان بالنسبة الينا - في كلتا الحالتين - أن ندرك العلاقة التي تقوم بين « الداخل » و « الخارج » ، وأن نتجنب ذلك الخطأ الذي قد يوهمنا بأن الاول منهما فقط هو العامل الجوهري أو العنصر الهام ، في حين أن الثاني منهما ليس الا عاملا فرعيا ، أو عنصرا عديم الاهمية. وكثيرا ما يقع الفلاسفة في هذا الخطأ حينما يرجعون الخلاف الموجود بين الطبيعة والعقل الى محض اختلاف مجرد بين « ظاهر » و « باطن »! ولكن الحقيقة أن للطبيعة صبغة الهية لا تقل عما يتمتع به العقل من طابع الهي ، على الرغم من قصورها عن ادراك تلك الماهية الالهية التي يدركها العقل حين يشعر بذاته . وما دام كل ما في الوجود

انما ينطق باسم الله ، ويعلن عن سره ، فان الطبيعة لا تخرج عن كونها مجلى من مجالى الله . ومعنى هذا أن الله يكشف لنا عن ذاته من خلال الطبيعة ، أو هو — على الأصح — يحدثنا بلسان الطبيعة . وإذن فان الطبيعة ليست مجرد «خارج» أو «مظهر» بل هى أيضا « باطن » أو « مخبر » .

●

وهيجل يلاحظ أن الناس قد دأبوا على تقديم « الباطن » على « الظاهر » بحجة أن المهم فى الاخلاق انما هو النيات لا الأعمال . ومن هنا فاننا كثيرا ما نلتقى بأناس لا يأتون من الافعال الا ما هو تافه عديم القيمة ، ولكنهم فى الوقت نفسه يتباهون بنواياهم الطيبة ! وهيجل لا ينكر أن الظروف الخارجية قد تؤثر فى بعض الاحيان على تصرفات الافراد ، فتتسبب فى فشل مقاصدهم الحسنة ، أو تقف حجرعثرة فى سبيل تحقق مشروعاتهم الخيرة، ولكنه ينبهنا فى الوقت نفسه الى أن القاعدة العامة التى تصدق فى جميع الأحوال انما هى تلك التى تقرر أن هناك « وحدة جوهرية » تجمع بين الداخل والخارج . ولهذا يؤكد هيجل أنه « على نحو ما تكون أفعال الانسان ، يكون الانسان نفسه » . حقا أن البعض قد يتباهى بنياته الحسنة ، ولكن هيجل يواجه هؤلاء الادعياء بما قاله المسيح فى الانجيل عن الأنبياء الزائفين الذين يظهرون أمام الناس بصورة حملان وهم فى باطنهم ذئاب خاطفة : « . . . من ثمارهم تعرفونهم » (متى ٧ : ٢٠)

Vous les reconnaîtrez à leurs fruits

ولا تصدق هذه العبارة على الافعال الخلقية والتصرفات الدينية فحسب ، بل هى تصدق أيضا على الانتاج الفنى والعلمى . وقد يستطيع أحد أساتذة الفن أن يتوسم لدى طفل ما مواهب فنية بارزة ، فيتنبأ له بمستقبل فنى باهر ، أو يقول أن فى أعماق هذا الطفل يكمن رافائيل جديد أو موزار جديد ، ولكن هذا الحكم لن يخرج عن كونه مجرد تنبؤ سيكون المستقبل وحده هو الكفيل باظهارنا على مدى صدقه . وأما حينما يزعم مصور عديم الموهبة ، أو شاعر ردىء الشعر أن فى أعماق نفسه « افكارا هائلة » ومثلا عليا عظيمة الشأن ، فان مثل هذا الزعم لن يكون سوى مجرد عزاء رخيص ! وقد يتوهم أمثال هؤلاء الادعياء أن علينا أن نحكم عليهم بحسب نواياهم ، لا بحسب أعمالهم ، ولكن من المؤكد أن مثل هذا الوهم لن يكون فى نظرنا سوى مجرد زعم واه لا أساس له ولا طائل تحته !

وقد يحدث — على العكس من ذلك — أن نستند فى حكمنا على أناس حققوا أعمالا ممتازة ، الى هذه التفرقة الخاطئة بين « باطن » و « ظاهر » ، فنقول ان أعمالهم لم تكن نبيلة الا فى ظاهرها فقط ، وأما فى باطنها فانها كانت تنطوى على مقاصد خبيثة أو نوايا سيئة . وهكذا قد نحكم على افعال بعض الابطال بأنها لم تكن فى الاصل سوى مجرد تصرفات حمقاء صدرت عن دافع الغرور أو التباهى أو الطموح أو حب الشهرة أو البحث عن الأمجاد الزائفة ! ولكن مثل هذه الطريقة فى الحكم على أفعال الناس انما تنبع فى الحقيقة عن دافع الغيرة ، وأهل الغيرة هم أعجز الناس عن تحقيق أى فعل عظيم ، فهم لا يملكون سوى الانتقاص من قدر ما حققه الآخرون ، والنزول به الى مستواهم الوضيع ! وما أصدق جيته Goethe — فى هذا الصدد — حين يقول : « ان الموقف الوحيد الذى نستطيع أن نتخذه بازاء أفضال الآخرين انما هو أن نلقاهم بتحية المحبة والتقدير » .

.. ان البعض ليزعم أن « الرياء » هو الدافع الأعظم الذى يكمن وراء الغالبية العظمى من أفعال البشر . وأما هيجل فانه يرى أنه حتى اذا كان فى استطاعة الفرد أن يخفى جانبا (أو أكثر) من جوانب حياته الخاصة ، فانه لن يقوى على اخفاء **كل** باطنه ، لأن من شأن هذا الباطن بالضرورة أن يتجلى — بصورة أو بأخرى — فى مجرى حياته: Decursus vitae . وتبعا لذلك فان هيجل يؤكد بكل قوة أن الانسان ليس الا مجموع أفعاله . وهو اذا كان يحمل على الطريقة البرجماتية فى كتابة سير العظماء ، فذلك لأنه يلاحظ أن هذه الطريقة تفصل « ظاهر » الشخصية عن « باطنها » ، فتشوه سيرة صاحبها ، وتظهره لنا بمظهر الانسان الكاذب ، أو الشخصية الزائفة ، وكأن عظماء الانسانية كانوا يظهرون غير ما يبطنون ، ويصدرون فى أعمالهم النبيلة عن دوافع حقيرة ! وهيجل يتساءل عن السبب الذى من أجله يحرص بعض كتاب سير الأبطال والعظماء على تشويه أعمالهم والانتقاص من أقدارهم ، بحجة أن نياتهم لم تكن متوافقة مع أفعالهم ؟ ومن هنا فاننا نراهم لا يقتصرون على ابراز جلائل الأعمال التى حققها هؤلاء العظماء ،

بل يزعمون لأنفسهم الحق فى البحث عن دوافع خفية وبواعث مستترة كانت فى رأيهم هى الاصل فى كل تلك الاعمال . ومعنى هذا ان هؤلاء الباحثين يرفضون التسليم بامكان قيام توافق بين «مضمون» أفعال البطل و «باطن» شخصيته ، وكأن الشرط الضرورى لدراسة سير الأبطال هو انكار وجود توافق بين « نية » هؤلاء الابطال و « مضمون » افعالهم ! واغلب الظن ان هؤلاء الباحثين قد توهموا أن كتابة السير لا تكون أعمق وأصدق ، اللهم الا اذا نزعنا عن هؤلاء الأبطال أكاليل المجد التى وضعها التاريخ على رءوسهم ، لكى تنتقص من اقدارهم ، ونهبط بشخصياتهم الى مستوى العامة من سواد الناس .

وقد انضافت الى هذه الطريقة البرجماتية فى كتابة سير العظماء ، طريقة أخرى لا تقل عنها خطورة ، وتلك هى الطريقة السيكولوجية التى تستند الى دراسة البواعث الخفية من أجل تفسير سلوك الأفراد . وهيجل يحمل هنا على هذه الطريقة النفسانية فى تفسير بواعث سلوك العظماء، لأنه يرى ان هذه الطريقة تضرب صفحا عما فى الطبيعة البشرية من عناصر كلية ومبادىء جوهرية، لكى تقف عند بعض المظاهر الجزئية أو التصرفات العرضية التى قد نلمحها فى أهواء الانسان أو ميوله أو نزواته .

والواقع ان أصحاب المنهج السيكولوجى فى دراسة سير العظماء انما يحكمون على البشر حكما قاسيا ، لأنهم يتصورون أن كل ما يحققه الانسان من جلائل الأعمال لا بد من ان يكون فى أصله وليد بعض البواعث الحقيرة التافهة ! ومهما يكن من أمر تلك التأويلات البرجماتية والتفسيرات النفسانية ، فسيظل من حق التاريخ أن يختار بين تلك المصالح الكبرى القائمة على العمل من أجل الوطن ، والعدالة ، والحقيقة الدينية من جهة ، وتلك المصالح الذاتية الصورية القائمة على دوافع الغرور والطموح والجشع من جهة أخرى. واذا كان أصحاب الطريقة البرجماتية ، ودعاة الطريقة السيكولوجية ، قد آثروا اعتبار الدوافع الذاتية الصورية أعمق وابعد مدى من كل ما عداها من دوافع ، فما ذلك الا لأنهم قد سلموا منذ البداية بأن ثمة تعارضا بين «الباطن» ـ أو نية الفاعل ـ من جهة ، وبين « الظاهر » ـ أو مضمون الفعل ـ من جهة أخرى . ولكننا لو عرفنا ـ فيما يقول هيجل ـ أن للداخل والخارج مضمونا واحدا بعينه ، لما ترددنا فى رفض شتى الطرق البرجماتية والسيكولوجية فى تفسير سلوك الابطال . واذن فلا بد لنا من الاستعاضة عن تلك النظرة العامية المبتذلة التى تعزل الظاهر عن الباطن ، بالنظرة الجوهرية العميقة التى تقرر أنه لو لم يكن لعظماء التاريخ من بواعث سوى تلك البواعث الذاتية الصورية ، لما استطاعوا أن يحققوا كل ما قاموا به من أعمال . وهكذا يخلص هيجل الى القول بأن « عظماء البشرية قد ارادوا ما صنعوا وهم قد صنعوا ما أرادوا » !

●

ولو شئنا الآن ان نحكم على نظرية هيجل فى تفسير العلاقة بين « الظاهر » و « الباطن » ، لكان علينا أولا وقبل كل شىء أن نربط هذه النظرية بمذهبه الفلسفى العام . وقد سبق لنا ان رأينا كيف أن الحقيقة الكلية عند هيجل انما هى وحدة الماهية والوجود ، أو الداخل والخارج ، فليس بدعا أن نراه يرفض تصور قيام « ماهية » للانسان تكون مستقلة عن « وجوده » ، وكأن الوجود والماهية حدان منفصلان مستقلان . وما دام هيجل قد رفض اعتبار الماهية بمثابة « باطن » ، والوجود بمثابة « ظاهر » ، فليس من الغرابة فى شىء أن نراه يستنكر القول بوجود « ماهية » كامنة فى باطن الانسان تكون بمثابة « النواة الداخلية » التى تنطوى على سر حياته . واذن فان الوحدة التى أقامها هيجل بين « ظاهر » الانسان وباطنه انما هى تعبير عن ايمانه الميتافيزيقى العميق بأن الماهية والوجود شىء واحد ، وأن الانسان انما هو عين ما يعمل L'homme est ce qu'il fait

وقد ترددت أصداء هذه النظرية الهيجلية لدى جماعة الماركسيين ، فرأينا أنصار «المادية الجدلية» يهاجمون خرافة « الحياة الباطنية الخالصة » بدعوى انها لا تخرج عن أحد أمرين : فهى اما أن تكون تعويضا، واما أن تكون مجرد فخ أو شرك Piège وآية ذلك ان الذين يشعرون بأنهم قد انعزلوا عن ذواتهم فى العالم الواقعى يجدون ضربا من « التعويض » فى أسطورة «الحياة الباطنية الخالصة» وأما الذين ينخدعون بسراب « الذاتية المحضة » فانهم يقعون فريسة لوهم « الباطن » ومن ثم فانهم يستفيدون من هذه الدعوى فى صرف الآخرين عن

المشاركة فى عملية الثورة التحررية الفعالة . واذا كان للماركسية معنى ، فذلك لان المبدأ الأول الذى تقوم عليه هذه الحركة انما هو التغلب على التعارض التعسفى المزعوم بين « الخارج » و « الداخل » أو بين « الظاهر » و « الباطن » . وما دام المصير الأوحد للانسان انما هو ان يصنع ذاته عن طريق عمله ، فليس بدعا أن تتفق الماركسية مع الهيجلية فى رفض مبدأ « الذاتية الخالصة » . ولكن الماركسيين يضيفون الى ذلك ايضا انه ليس ثمة «ظاهر محض» أو «خارج بحت» ، لأن الموجود البشرى هو من بين جميع الموجودات ذلك الموجود الأوحد الذى تنحصر كل ماهيته فى انكشف عن ذاته ، والتجلى فى الخارج، عن طريق تغييره للعالم . واذن فان الانسان — فى نظر الماركسيين — انما هو الكائن الأوحد الذى لا يوجد بحق الا حين يعبر عن ذاته فى نطاق الواقع. و « عمل » الانسان هو وحده الذى يضمن له الوجود ، ما دام من شأن « الفعل » أن يجىء فيشهد لصاحبه . وهكذا نرى أن الماركسية قد تأثرت برأى هيجل فى رفضه تقديم « الباطن » على « الظاهر » ، وان كان الماركسيون قد اهتموا — على وجه الخصوص — بتفنيد دعوى « الحياة الباطنية الخالصة » ، لأنهم وجدوا فيها خيانة لرسالة الانسان بوصفه « مخلوقا عاملا » . وليس من شك فى ان القول بأن « الانسان ليس الا مجموع أفعاله » (هيجل) انما هو الذى حدا بجماعة الماركسيين الى الربط بين « ماهية » الانسان و « عمله » .

وربما كان فى وسعنا ايضا ان نقرب من نظرية هيجل فى التوحيد بين « الداخل » و « الخارج » رأى سارتر فى الربط بين « الوجود » و « الفعل » . وزعيم الوجودية الفرنسية ينص صراحة على أن الانسان انما هو مجموع افعاله . فليس ثمة وجود واقعى — عنده — اللهم الا بالفعل وفى الفعل . ونحن نعرف أن الانسان — فى رأى سارتر — انما هو مجرد « مشروع » Projet ، فهو لا يوجد الا بقدر ما يحقق ذاته ، أو هو ليس الا سلسلة افعاله ، وبالتالى فان ماهيته وحياته شىء واحد . وحينما نتحدث عن عبقرية هذا الفنان او ذاك ، فان مانعنيه بذلك انما هو تلك « الأعمال الفنية » التى حققها هذا الفنان أو ذاك . فعبقرية بروست مثلا انما هى مجموع أعمال بروست ، وأما فيما عدا ذلك فليس ثمة شىء يمكننا أن نتحدث عنه . ولماذا ننسب الى راسين امكانية كتابة مأساة جديدة ، ما دام راسين نفسه لم يكتبها بالفعل ؟ أليس الادنى الى الصواب أن يقال ان كلا منا مندمج فى حياته ، منخرط فى سلك أعماله ، فهو يرسم لنفسه — بفعله — صورة خاصة ، دون ان يكون فى وسع أحد أن ينسب اليه أى شىء خارج عن هذه الصورة ؟ واذن أفليس من حقنا أن نؤكد — فيما يقول سارتر — أن الانسان انما هو مجموع مشروعاته ، وان وجوده انما ينحصر فى مجموع العلاقات التى تنتظم من تآزر تلك المشروعات ؟

ويمضى سارتر — فى موضع آخر — الى حد أبعد من ذلك فيقرر أنه لا موضع للتفرقة بين « النية » l'intention و « الفعل » l'action ، كما انه لا موضع للتفرقة بين « الفكر » و « اللغة » . وكما أن اللغة هى التى تعبر عن الفكر ، ما دام كلامنا قد يجىء فيعرفنا ما هو تفكيرنا ، فكذلك قد تجىء أفعالنا فتعرفنا ما هى نوايانا ، أو — على الاقل — تتيح لنا الفرصة لتحرير تلك النوايا واظهارها أو صياغتها ، وبذلك نجعل منها « مواضيع » خارجية ، بدلا من أن نقتصر على معاناتها كحالات ذاتية معاشة . وتبعا لذلك فان زعيم الوجودية الفرنسية يوحد بين « الوجود » و « الفعل » ، فيقول مع هيجل وماركس « ان الانسان هو عين ما يعمل » وينادى فى الوقت نفسه بأن « فلسفة الحرية » هى أولا وبالذات « فلسفة فعل » .

وشبيه بهذا الرأى ايضا ما نادى به المفكر الفرنسى الراحل موريس ميرلو بونتى حينما قال بأنه ليس ثمة « انسان باطن » homme intérieur يمكن أن نعده منفصلا انفصالا جذريا عما يفعل ، أو منعزلا انعزالا تاما عن سلوكه . وميرلوبونتى يناصر الفلسفة الفنومنولوجية فى رفضها لكل من المثالية الذاتية من جهة ، والسلوكية من جهة أخرى ، فليس بدعا ان نراه ينكر امكان قيام « ذاتية محضة » أو « موضوعية محضة » ، أعنى « باطنا خالصا » أو « ظاهرا خالصا » فى صميم « التجربة الحية » أو « الخبرة الواقعية » . ولا شك أن ميرلوبونتى قد تأثر بهيجل حينما ذهب الى ان « الذاتية ليست دائرة مغلقة » ، بل هى حقيقة متفتحة تعمل فى الواقع وتحقق نفسها فى العالم. واذا كان ميرلوبونتى قد رفض فكرة « الانسان الباطن » فما ذلك الا لأنه قد سلم مع هيجل — منذ البداية — بوجود تطابق

تام بين « الداخل » و « الخارج » . وهكذا نرى ان كلا من « الماركسية » و « الوجودية » (سواء عند سارتر أو عند ميرلوبونتي) قد حذت حذو هيجل في انكاره لدعوى الفصل بين « الظاهر » و « الباطن » .

والواقع أن هيجل لم يجانب الصواب حين ذهب الى ان « البعد الداخلي » من ابعاد الانسان لايعبر وحده — دون سواه — عن ماهية الموجود البشري. وحسبنا أن ننظر الى الحياة الشخصية للانسان ، لكي نتحقق من انها في صميمها انقباض وانبساط ، تقلص وامتداد ، انفصال واتصال ، انطواء على الذات وخروج الى العالم الواقعي . فالشخص البشري « داخل » un dedans هو في حاجة دائما الى « خارج » un dehors (ان صح هذا التعبير) . واذا كان من الحق اننا في العادة محبوسون خارج ذواتنا ، لولا عملية التأمل الباطني التي تجيء فتحررنا من هذا السجن الخارجي — سجن الاشياء — فان من الحق أيضا انه لا بد لنا من التغلب على أسر الحياة الباطنية ، اذا اردنا المحافظة على هذه الحياة الباطنية نفسها . وقد يستسلم الانسان لسحر الحياة الذاتية بما فيها من تهاويل نرجسية ومتع شخصية ولذات روحية ، فيجد صعوبة كبرى في معاودة الاتصال بالواقع ، والاختلاط بالناس ، والاندماج في العالم الخارجي ، ولكن مثل هذه الحياة الذاتية سرعان ماتكتسب طابعا متحجرا، فلا يلبث صاحبها ان يقع فريسة لوهم الاستبطان، ووسواس الضمير ، وهذاء القداسة ! وحين ينسى الانسان أنه موجود من نور وطين ، فانه قد يحاول ان يغسل يديه من كل شيء ، أو هو قد يتوهم انه ليس له « يدان » على الاطلاق ! ولكننا نخطيء اذ نحتقر الحياة الخارجية ، فلولاها لأصبحت الحياة الداخلية ضربا من الجنون !

وليس يكفي أن نقول مع هيدجر ان الموجود الباطن في أعماق ذاته ، انما هو موجود وهمي لا حقيقة له ، وانما يجب أن نضيف الى ذلك أيضا أن غاية الحياة الروحية — بالنسبة الى الانسان — انما تنحصر في تحرر المرء من حدوده الخاصة ، وتخلصه من حالة الاستغراق في الذات ، وتغلبه على ما لديه من « تمركز ذاتي » . وكثيرا ما ينسى أولئك الذين يدعوننا الى تقديم « الباطن » على « الظاهر » أن « البعد الخارجي » للانسان انما يعبر عن تلك العملية الروحية الشاقة التي يقوم بها الموجود البشري حينما يحاول الانتصار على أنانيته ، والتغلب على تمركزه الذاتي ، والتحرر من انشغاله بنفسه . وربما كان الدرس الاكبر الذي علمنا اياه هيجل هو انه أظهرنا على ضرورة الاهتمام بتحويل « النية » الى « فعل » ، دون الاقتصار على التباهي بنوايانا الحسنة أو مقاصدنا الطيبة ! فالانسان هو مجموع أفعاله ، و « **العمل** » هو ما يكون صميم الماهية البشرية . وليس علينا اليوم سوى أن ننتزع انفسنا من براثن الحياة الباطنية التي تستبقينا داخل قواقعنا الآمنة ، لكي تقذف بذواتنا الى عالم الواقع ، واثقين من أن « العمل » وحده هو الذي يصنع الانسان !

مراجع البحث

— R. Garaudy : "Dieu est Mort; étude sur Hegel", Paris, P.U.F., 1962.
— R. Garaudy : "Perspectives de l'Homme", Paris, P.U.F. 3e. éd., 1961.
— F. Hegel : "Science de la Logique", éd. Lasson, (t. II.) addition.)
— F. Hegel : "Ecience de la Logique", éd. Lasson, t. II.)
— H. Niel : "De la Médiation dans la philosophie de Hegel, Aubier, 1945".
— M. Merleau-Ponty : "Phénoménologie de la Perception" ,Paris, NRF, Gallimard, 1945.
— J.-P. Sartre : "L'Etre et le Néant", Paris, Gallimard, 1943.
— J.-P. Sartre : "L'Existentialisme est un Humanisme", Paris, Nagel, 1946.
— A. De Waelhens : "Une Philosophie de l'Ambiguité", Louvain, 1954.
— زكريا ابراهيم : مشكلة الانسان ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩

مقدمة الاطلال في القصيدة الجاهلية

دراسة موضوعية وفنية

بقلم الدكتور يوسف خليف



لم تكن مقدمة القصيدة الجاهلية – فى حقيقة امرها – أكثر من فرصة أتاحتها التقاليد الفنية الموروثة ، ليتخفف فيهـا الشعراء من الالتزامات القبلية التى يفرضها عليهم « العقد الفنى » بينهم وبين قبائلهم ، ويفرغوا للتعبير عن ذواتهم وشخصياتهم فى محاولة جاهدة لتحقيق وجودهم الضائع فى زحمة هـذه الالتزامات . فهى – فى وضعها الطبيعى – القسم الذاتى فى القصيدة الجاهلية التى كانت – خضوعا لطبيعة الحياة فى مجتمع القبيلة – وسيلة من وسائل « الاعـلام » للقبيلة التى كان الشعراء يرتبطون بها – كما يرتبط سائر أفرادها – بذلك « العقد الاجتماعى » الذى كان القدماء يطلقون عليه اسم « العصبية » لمحـا لأصل المادة الحسى ، وهو «العصب» ، وهى تسمية جاءت نتيجة لايمان أفراد كل قبيلة « برابطة الدم » التى استقرت فى نفوسهم ، فجعلتهم يؤمنون بأنهم جميعا يرجعـون الى أب واحـد تجرى دماؤه فى عروقهم .

●

وكل من يتتبع الشعر الجاهلى يلاحظ أن هـذه المقدمة اتجهت اتجاهات مختلفة ، وهى اتجاهـات نستطيع ان نردها الى ثلاثة دوافع أساسية : الحب، والخمر ، والفروسية ، وهى نفسـها الوسائل التى كان الجاهليون يحـاولون عن طـريقها حل مشكلة الفراغ فى حياتهم ، وتحقيق وجودهم أمامها . ومن هنا ارتبطت هذه المقدمة عادة بحديث الخروج الى الصحراء للرحلة أو الصيد ، وهو خروج كان بدوره وسيلة أخرى من وسائل حل هذه المشكلة .

●

وابرز هذه الاتجاهات ، واكثرها ظهورا فى الشعر الجاهلى ، المقدمة الطللية ، وهى مقدمة وجدت هوى شديدا فى نفوس الشعراء الجاهليين ، لارتباطهـا ببيئتهم المادية ، وطبيعة حياتهم الاجتماعية ، اذ هى تعبير عن تلك الظاهرة الطبيعية فى المجتمع البدوى ، ظاهرة « الحركة » التى كانت نتيجة طبيعية للتفاعل الحتمى بين البيئة والحياة .

وقد بدأت هذه المقدمة بداية طبيعية عند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلى ، وهى المرحلة التى عاصرت حرب البسوس ، ثم تحولت هذه المقدمة الى مقدمة تقليدية عند شعراء المرحلة الثانية من حياة هذا الشعر ، وهى المرحـلة التى عاصرت حرب داحس والغبراء ، وان يكن من الواضح ان القضية كلها ، قضية البداية والتحول والمعاصرة،

قضية تقريبية ، فليس من اليسير ان نحدد قضايا الفن بحساب السنين .

●

وقد استطاع شعراء المرحلة الفنية الأولى ان يرسوا دعائم هذه المقدمة ، وان يحققوا لها طائفة من مقوماتها وتقاليدها الفنية التى استقرت لها بعد ذلك ، والتى أصبحت معالم ثابتة فى طريق الشعر العربى القديم ، يهتدى بها الشعراء فى سبيل تحقيق الصورة « الكلاسيكية » لأعمالهم الفنية . وبصفة عامة استطاع شعراء هذه المرحلة أن يحققوا للمقدمة الطللية ــ بصورة تقريبية ــ اطارها الشكلى ومضمونها الموضوعى . والقدماء متفقون على أن امرأ القيس قد ابتكر طائفة من هذه المقومات والتقاليد ، وأنه هو الذى مهد الطريق لمن جاء بعده من الشعراء ، فراحوا يقتفون أثره ، ويترسمون خطاه . ولسنا ننكر على امرىء القيس فضل السبق والابتكار ، ولكننا ننكر الاطمئنان الى القول بأمثال هذه الأوليات . وحسب امرىء القيس أن يكون رأس الطليعة المبدعة من شعراء هذه المرحلة الذى تمثلت فيه حركة الابداع الفنى فيها ، وتجسمت مقومات النهضة الفنية وتقاليدها ، أما ان يكون ــ كما يقول القدماء ــ أول من وقف واستوقف ، وبكى واستبكى ، وأول من خاطب رفيقين ، وأمثال هذه الأوليات ، فهذا ما لا نستطيع أن نطمئن اليه ، فانما هى تقاليد ومقومات تضافرت على النهوض بها جهود أكثر من شاعر من شعراء هذه المرحلة ، وشعراء مرحلة التجارب الأولى أو عصر ما قبل التاريخ الأدبى أيضا .

والصورة العامة للمقدمة الطللية ــ كما ظهرت عند شعراء المرحلة الفنية الأولى ــ صورة طبيعية بسيطة غير معقدة ، لأنها تسجيل مباشر لظاهرة طبيعية بسيطة غير معقدة ، دون تدخل واضح من الشعراء فى تسجيلها . فهى تدور عادة حول الحديث عن الأطلال ، أطلال ديار الحبيبة الراحلة ، التى عفت واقفرت بعد رحيلها ، وما يراه صاحبها فيها من آثار الحياة الماضية التى كانت تدب فيها أيام أن كانت آهلة بأصحابها ، قبل ان تتحول بعدهم الى مجرد أطلال مقفرة موحشة ، تسفى عليها الرمال فتحجبها وتخفى معالمها ، وتهب عليها الرياح فتكشفها وتبدى رسومها ، وأسراب الحيوان الوحشى تسرح فى ساحاتها آمنة مطمئنة ، حيث لا انسان يفزعها أو يثيرها . وفى أثناء ذلك يتذكر الشاعر صاحبته البعيدة النائية ، فيصف جمالها وحسنها ، ويستعيد الى خياله ذكرياته معها ، فيحن اليها ، ويتحسر على أيامه معها ، ويصور حبه وغرامه ، وآلامه واحزانه ، ويأسه وحرمانه ، فيذرف الدموع ، ويسفح العبرات .

ومن الطبيعى أن هذه الصورة لم تكن صورة ثابتة جامدة عند شعراء هذه المرحلة ، وانما كانت صورة عامة تختلف من شاعر لشاعر فى التفاصيل والجزئيات او فى طريقة العرض ، أو فى اختيار الألوان والزوايا ، أو فى توزيع الظلال والأضواء ، فمثل هذا الاختلاف طبيعى فى كل عمل فنى أصيل .

ومنذ وقت مبكر اقترنت هذه المقدمة بظهور رفيقين مع الشاعر على مسرح الأحداث يوجه اليهما خطابه . وهى ظاهرة اختلف القدماء فى تعليلها ، فقال بعضهم « ان أقل أعوان الرجل فى ابله وماله اثنان ، واقل الرفقة ثلاثة » (١) ، وقال بعضهم الآخر ان الخطاب لرفيق واحد لا رفيقين ، ثم اختلفوا فى توجيه ذلك ، فقالوا تارة ان من أساليب العرب أن تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين ، كما فى قوله تعالى مخاطبا مالكا خازن النار : « القيا فى جهنم كل كفار عنيد » (٢) ، وقالوا تارة أخرى ان الألف التى فى الفعل ليست للتثنية ، ولكنها مبدلة من نون التوكيد الخفيفة ، « واجرى الوصل مجرى الوقف » لأن هذه النون لا تبدل الفا الا فى الوقف ، كما فى قول الأعشى ان صحت نسبته اليه : « ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا » . وكلا التوجيهين مردود : أما الأول فلانه يوقع فى اللبس والاشكال لعدم وجود قرينة تدل على المراد ، وأما الآخر فلما فيه من تكلف ضرورة لا مسوغ لها ولا مبرر . وقد ذهب الزجاج المتوفى فى مطالع القرن الرابع الهجرى (سنة ٣١١ أو ٣١٦) الى أن التثنية حقيقية ، وان الخطاب فى الآية الكريمة للمكين (٣) .

والأمر الذى لا أشك فيه ان ظهور رفيقين مع الشاعر على مسرح الاحداث فى هذه المقدمة انما هو ميراث من الشعراء الأول المجهولين ، تعبيرا طبيعيا عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياط لمفاجآتها

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر فى شرحه للبيت الاول من معلقة امرىء القيس .

(٢) سورة ق : الآية ٢٤

(٣) انظر فى تفصيل هذه الآراء : التبريزى فى المصدر السابق وابن يعيش فى شرحه على مفصل الزمخشرى (باب الوقف) ، والثعالبى فى فقه اللغة (فصل فى امر الواحد بلفظ أمر الاثنين)

غير المتوقعة ، وحرص على توفير شيء من اسباب الامن والاطمئنان فى رحلة فى أعماق المجهول تكتنفها المخاوف ، وتحيط بها الأخطار . ومن الحق ما يذهب اليه التبريزى من ان اقل رفقة فى الصحراء ثلاثة .

ودائما يتراءى الشاعر فى هذه المقدمة وكأنه يعيش فى مأساة حزينة ، أساسها الفراغ الذى يستشعره بعد رحيل صاحبته . وفى أعماق المأساة يقف الشاعر مع رفيقيه ، يبكى ويطلب اليهما أن يسعداه بالبكاء ، ويستعيد بخياله ذكريات الماضى الذى دفنته الأيام فى الرمال . ومن بين هذه الذكريات تلح عليه ذكرى ذلك الموقف الحزين الحساس الذى انتزعه انتزاعا من العالم السعيد الزاخر بالحياة الى عالم الفراغ والأسى والدموع ، ذكرى يوم الرحيل ، اليوم الذى رحلت فيه صاحبته مخلفة وراءها ارض الشباب ومغانى الحب اطلالا مقفرة حزينة .

وفى وسط هذا الفراغ الذى يعيش الشاعر فى أعماقه : الفراغ الداخلى فى نفسه ، والفراغ الخارجى فى الأطلال ، تتراءى قطعان من الظباء والبقر الوحشى آمنة فى مسارحها ، وكأنها البقية الباقية من مظاهر الحياة فى هذه الأطلال الصامتة الموحشة ، أو كأنها تجسيم حى للحسرة التى تملأ على الشاعر أرجاء نفسه وهو يرى هذه الأطلال وقد خلت من صاحبته التى تعيش فى أعماقه رمزا للماضى السعيد الذى ذهب الى غير رجعة .

وقد جرى العرف الفنى فى هذه المقدمة على ذكر أسماء المواضع التى تقع بينها الاطلال ، وتحديدها تحديدا جغرافيا دقيقا . وهى ظاهرة ترتبط ــ من ناحية ــ بما هو ثابت ومقرر بين الباحثين من واقعية الشعر الجاهلى (١) ، كما ترتبط ــ من ناحية أخرى ــ بنفسية الشاعر الذى تمثل هذه المواضع قطعا من نفسه ، ففيها عاش ايامه الجميلة ، وفوق رمالها خلف قلبه وشبابه ، فهى مواضع غالية عليه ، حبيبة الى نفسه ، وهو لذلك وفى لها ، متشبث بها .

وجرى العرف ايضا على أن يكون العطف بين هذه المواضع بالفاء لا بالواو ، وهو عطف اختلف القدماء فى تعليله اختلافا بعيدا : أما الأصمعى فقد أراح نفسه وقال ان هذه الفاء خطأ من الرواة ، ولهذا كان يروى مطلع معلقة امرىء القيس بالواو ، ولايقبل روايته بالفاء (١) ، وأما الجرمى المعاصر للاصمعى (٢) فقد ذهب الى أن الفاء هنا بمنزلة الواو ، لأنها لاتفيد الترتيب فى البقاع ولا فى الأمطار (٣) ، وأما صاحب الاغانى فيرى أنها هنا تدل على تحديد المكان المنحصر بين هذه المواضع ، كما يقال « مطرنا بين الكوفة فالبصرة » أى من الكوفة الى البصرة ولم يتجاوز المطر ما بين هاتين الناحيتين (٤) ، وأما التبريزى فيذكر ــ من بين الآراء التى يذكرها ــ أنها هنا تدل على أن كل موضع من هذه المواضع يشتمل على مواضع متعددة (٥) . وفى ظنى أن المسألة لا تفسر هذا التفسير النحوى ، وانما يجب أن تفسر على أساس نفسى ، فظهور الفاء وسيلة للعطف بين هذه المواضع انما هو لفتة نفسية بارعة يريد بها الشاعر أن يدل على أن هذه المواضع ــ رغم تباعدها فى الواقع ــ متقاربة فى نفسه ، لأنها تضم بينها المسرح العاطفى الذى لا تزال ذكرياته تعيش فوقه حية بل دافقة بالحياة ، فهى جميعا يضمها قلبه ويتسع لها ، وكأنما قد تلاشت بينها المسافات ، وذابت الحواجز ، واختفت الحدود ، أو ــ اذا استعرنا عبارات النحاة ــ تكون الفاء هنا للتقريب الذهنى ، فالمواضع متباعدة فى الواقع ، ولكن ذهن الشاعر أو خياله يقرب بينها .

●

واشهر مقدمات هذه المرحلة ــ بطبيعة الحال ــ مقدمة أشهر شعرائها أمرىء القيس لأشهر قصائده وهى المعلقة ، وهى المقدمة التى رسمت المنهج العام للمقدمات الطللية فى الشعر العربى بعد ذلك ، ووضعت التخطيط الفنى لها ، وحددت معالم الطريق لمن جاء بعد صاحبها من الشعراء .

فى هذه المقدمة نرى الشاعر بين أطلال صاحبته ، وهو يطلب الى صاحبين له أن يقفا معه ليبكى حبه القديم فى هذه الأطلال التى راحت الرياح تتعاقب عليها من كل ناحية ، فهذه تسفى عليها الرمال فتحجبها ، وتلك تكشفها عنها فتظهرها ، ولذلك

---

(١) انظر فى واقعية الشعر الجاهلى كتاب العصر الجاهلى للدكتور شوقى ضيف ـ ٢١٩ وما بعدها (الطبعة الاولى بدار المعارف بالقاهرة) .

(١) انظر التبريزى : شرح القصائد العشر فى شرحه لمطلع معلقة امرىء القيس ، وأيضا الاغانى ٩ـ٧١ (دار الكتب)، وقارن بالديوان رواية الاصمعى (دار المعارف بالقاهرة ١٩٥٨) .

(٢) توفى الجرمى سنة ٢٢٥ هـ ، وتوفى الاصمعى سنة ٢١٠ او ٢١٢ أو ٢١٥ .

(٣) انظر ابن هشام : المغنى ١ـ١٣٩ (الحلبى بالقاهرة : ١٣٣١ هـ) .

(٤) الاغانى ٩ـ٧١ (دار الكتب بالقاهرة) .

(٥) شرح القصائد العشر فى شرحه لمطلع معلقة امرىء القيس .

ظلت واضحة المعالم والرسوم ، وقد تناثرت فوق رمالها آثار الظباء التى تتخذ من ساحاتها واوديتها مراتع لها :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل
ترى بعر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل (١)

وتعود الى نفسه الحزينة ذكريات يوم الرحيل ، يوم أن رحلت صاحبته عن هذه الديار ، وهو واقف لدى اشجار الحى الجافة الشائكة التى استطاعت الصمود لجدب الارض وقسوة الطبيعة، يذرف الدموع حزنا على فراقها . ويستجيب صاحباه له ، فيقفان من أجله مطيهما ، ولكنهما يحاولان ان يخففا عنه لوعته وأساه ، ويكفكفا من دموعه وعبراته ، بما يطلبان اليه من صبر وتجمل ، وهو مشغول عنهما بما يعانيه فى أعماقه من صراع بين عاطفته التى تدفعه للبكاء لعل فيه شفاء لنفسه من أحزانها الدفينة وذكرياتها المكبوتة ، وبين عقله الذى يحاول ان يرده الى تماسكه وتجلده بما يحاول أن يقنعه به من أن البكاء فى هذه الرسوم الدارسة لا يجدى شيئا :

كأنى غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحى ناقف حنظل
وقوفا بها صحبى على مطيهم
يقولون : لا تهلك أسى وتجمل !
وان شفائى عبرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول ؟ (٢)

ولكن ذكريات الماضى السعيد ، والأيام الجميلة الخالية ، بما تنطوى عليه من حب ممتع ، ومتعة محبوبة ، تعود فتتراءى له ، فتقضى على ما فى نفسه من صراع ، وتنتصر العاطفة على العقل ، فاذا هو يفزع مرة أخرى الى دموعه وعبراته ، يذرفها فى حرقة وغزارة :

كدأبك من ام الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل
اذا قامتا تضوع المسك منهما
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
ففاضت دموع العين منى صبابة
على النحر حتى بل دمعى محملى (٣)

فى هذه الصورة الواقعية البسيطة التى تستمد بساطتها من رسمها للواقع رسما مباشرا دون مبالغة فيه أو تزييف له ، وضع امرؤ القيس ابو الشعر الجاهلى التخطيط العام للمقدمة الطللية فى هذا الشعر ، ورسم منهجها لمن جاء بعده من الشعراء ، وحقق لها تلك الطائفة من المقومات والتقاليد الفنية التى استقرت لها بعد ذلك .

وامرؤ القيس فى هذه المقدمة ـ كما هو فى سائر شعره ـ فنان أصيل ، يمتاز بطاقة فنية ضخمة تتيح له الانطلاق فى عمله الفنى انطلاقا طبيعيا فى غير مشقة ولا عناء . والعمل الفنى عنده ليس أكثر من تسجيل مباشر للتجربة الانفعالية التى يمر بها كما أحسها وشعر بها فى غير افتعال أو تصنع . والصورة الفنية فى شعره صورة طبيعية بسيطة ، يسيطر عليها لون التشبيه ، وهو لون يستمد أصباغه من البيئة الصحراوية التى يعيش فيها ، ويشتق عناصره الاولية من المشاهد الحسية التى يقع عليها بصره بها . فصندوق الاصباغ عنده صندوق بدوى خالص ، يستمد منه الوانه البسيطة الواضحة ، ثم يمضى بها الى لوحاته الفنية ليستخدمها كما هى دون محاولة للمزج بينها من أجل استخلاص الوان مركبة منها .

وكما تعبر هذه المقدمة عن مقومات العمل الفنى الأساسية عند امرىء القيس ، تعبر أيضا عن نفسه ، وترسم صورة واضحة لملامح شخصيته وقسماتها ، يتراءى فيها شابا أرستقراطيا تفتنه المرأة المترفة المنعمة التى يتضوع المسك من أردانها كلما تحركت ، متقلب العاطفة ، متنقل الهوى ، لا يستقر على حب . فهو يقف فى أطلال صاحبته ، ولكنه لا يكاد يذكرها ويتذكر أيامه معها حتى ينتقل الى صاحبتين قديمتين له . وتقف على المسرح الصغير الذى دارت فوقه

---

(١) هذه كلها أسماء مواضع فى ديار بكر ، ويذكر ابن بليهد النجدى فى صحيح الاخبار ١-١٦-١٧ (السنة المحمدية بالقاهرة ١٩٥١) أنها لا تزال باقية الى اليوم ، وأن سقط اللوى كثيب طرفه من جهة الغرب قريب حومل ، وطرفه من جهة الشرق قريب الدخول ، وأن الدخول ماء عذب ، وحوملا جبل ، وأنهما معروفان الى اليوم بهذين الاسمين ، وأن المقراة واد يسميه أهل نجد اليوم « القمرا » . وأن توضح أرض قريبة من الهضب تسمى اليوم « التوضحيات » . والعرصات : الساحات ، والقيعان : الاودية .

(٢) السمرات : أشجار شائكة . والمعول : مكان العويل ، أو هو العويل نفسه .

(٣) مأسل : ماء قريب من المواضع السابقة . ومحمل السيف : السير الذى يحمل به على العاتق .

احداث هذه التجـــربة العاطفية السريعة ثلاث شخصيات نسائية يتنـــازع حبهن قلب البطل : صاحبة المقدمة ، وهى حبه الجديد ، ثم ام الحويرث وام الرباب ، وهما حبه القديم ، حتى لنستشعر شيئا من الحيرة حـول هذه الدموع الغزيرة التى يذرفها فى آخر المقدمة على من منهن يذرفها ؟!.

●

ومع تقدم العصر الجاهلى نحو نهايته ، فى تلك الفترة التىشهدت فيها البادية العربية ذلك السباق المشئوم بين داحس والغبراء الذى انفجرت فى اعقابه تلك الحرب المروعة بين عبس وذبيان ، تبدا المرحلة الثانية من حياة الشعر الجاهلى ، وهى المرحلة التى شهدت ازدهار مدرسة الصنعة الجاهلية ممثلة فى أبرع شعرائها زهير بن ابى سلمى الذى استطاع ان يرسى تقاليد هذه المدرسة ومقوماتها الفنية ، وان ينهض بها نهضة رائعـــة . ومدرسة الصنعة الجاهلية ترجـع فى بدايتها الاولى الى اسـتاذين كبيرين وضعا اسسها ودعائمها الفنيـــة ، وهما الطفيل الغنوى ثم أوس بن حجر من بعـــده ، اللذان يعدان ـ بحق ـ صاحبى الفضـل الاول فى اكبر نهضة فنية عرفها الشعر الجاهلى منذ ظهور امرىء القيس ، اذ اسـتطاعا ان يطورا القصيدة العربية من صورتها البسيطة التى كانت عليها فى مرحلة النضج الطبيعى الى صورة لا تتأتى لصاحبها الا بعد جهد طويل ، وعناء شديد ، ومعاودة للنظر فيها من اجل تجويدها وتنقيحها وتهذيبها ، بل من أجل صنعها صنعا ، واخراجها وفقا لمقاييس دقيقة وقوالب محكمة ، فهما ـ بعبارة أخرى ـ اللذان استطاعا ان يحولا المجـرى الذى كان يتدفق فيه الشعر الجاهلى الى مجرى جديد تحول معه العمل الفنى مما يشبه رسم اللوحات الى مايشبه صناعة التماثيل .

ومع ظهور هذه المدرسة وازدهارها على مسرح الحياة الأدبية الجاهلية ، ومع تطور العمل الفنى فى قصائد شعرائها أو نماذجهم الفنية ، كان طبيعيا ان تتطور المقدمة الطللية التى كانت قد اخـــذت تتحول فى هذه المرحلة الأخيرة من حياة الشـــعر الجاهلى الى مقدمة تقليـدية أو « لحن مميـــز » للقصيدة الجاهلية يستهل به الشعراء مطولاتهم .

ولكن يبدو اننا يجب ان نقيد هذه الفكرة قليلا، وان نحدد مفهوم التطور فى هذه المرحلة . فلم يكن تطور العمل الفنى عند شعراء هذه المرحلة ثورة على الشكل والمضمون ، أو تمردا على التقاليد الثابتـة والمقومات الأصيلة لهذا العمل ، وانما كان ـ فى حقيقة أمره ـ محاولة ناجحة للنهوض بفن الشعر وصناعته ، والخروج به من نطاق التعبير المباشر والتسجيـــل السريع ، الى نطاق الروية والأناة والتمهل من أجل التجويد والتهـذيب والصـقل والاحكام ، أو ـ بعبارة أخرى ـ من دائرة الانطلاق الطبيعى الحر الذى لا تقيده قيود أو تحد منـــه حدود ، الى دائرة تقيدها قوانين فنية دقيقـــة ، وتتحكم فيها مقاييس محددة محكمة ، يخضع لها الشعراء فى صناعة شعرهم خضـــوعا دقيقا ، ويلتزمونها التزاما شديدا . ولم يبعد الاصمعى حين اطلق على شعراء مدرسة الصنعة « عبيد الشعر » فقد رآهم يتعبون وينصبون فى صناعة شعرهم ، ويلاقون فى سبيلها عناء وجهدا ومشقة ، كأنمـا استعبدتهم هذه الصناعة الدقيقـــة المحكمة ، فهم يعملون من أجلها ، ويبذلون كل ما فى وسعهم لتجويدها واتقانها . وهو تفسير عبر عنهالجاحظ العظيم بأسلوبه الرائع حيث يقول : «وكان الأصمعى يقول : زهير ابن ابى سلمى والحطيئة واشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من يجـود فى جميـــع شعره ، ويقف عند كل بيت قاله واعاد فيه النظر ، حتى يخرج ابيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان اسـتبعدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى ادخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهـم المعانى سهوا ورهـوا ، وتنثال عليهم الألفـــاظ انثيالا » (1) .

مع هذا التطور الفنى الذى اصـــاب الشعر الجاهلى فى هذه المرحلة عند شعراء مدرسة الصنعة أو « عبيد الشعر » ، تطورت صناعة المقـــدمة الطللية ، فلم تعد عملا سريعا متعجلا تأتى الشاعر معانيه « سهوا ورهوا » ، « وتنثال عليه الفاظـه انثيالا » ، كما يقول الجاحظ ، وانما اصبحت عملا يصنع فى دقة بالغة ، واحكام شديد ، ويفـــرغ له صاحبه فراغا طويلا ، يتأنى فى صـــنعه اناة تحقق ما يريده له من كمال ، ويبذل فى سبيله كثيرا من

(1) البيان والتبيين ٢ـ١١ (السندوبى بالقاهرة ١٩٣٢) ـ السهو : المواتى ، والرهو : السهل ، وانثال عليه القول : تتابع وكثر فلم يدر بأيه يبدأ .

الجهد والمعاناة حتى تستقيم متونه وتستوى حواشيه . واخذت تقاليد المدرسة الجديدة ، ومقاييسها الفنية ، ومقوماتها الصناعية ، تتدخل فى صناعة هذه المقدمة ،فظهرت فيها ـ كما ظهرت فى سائر نماذج هذه المدرسة ـ عناية بالتفاصيل والجزئيات ، وجنوح الى التعبير بالصورة ، وحرص على استكمال عناصرها وخطوطها والوانها ووضع اللمسات الفنية الأخيرة عليها ، واهتمام بانتقاء الالفاظ واختيارها ، واحكام لصياغة العبارات ، وبراعة فى توليد المعانى الدقيقة، والغوص خلف الافكار العميقة .

•

ولعل اروع ما وصل الينا من المقدمات الطللية فى هذه المرحلة التى سيطرت عليها مدرسة الصنعة، وفرضت على شعرائها مذهبها الفنى ، واشدهـا تمثيلا لهذا المذهب ، وتحقيقا لمقوماته وتقاليده ، مقدمة زهير لمعلقته ، فقد وفر لها الشاعر الكبير جهدا فنيا ضخما ، وطاقة تعبيرية وتصويرية بارعة ، واستطاع ان يحقق فيها كل ما استقر عند الشعراء من تقاليد هذه المقدمات ، وان يرتفع بها الى مستوى فنى ممتاز .

وزهير فى مقدمته يرسم منظرين أساسيين : منظر الأطلال فى صمتها وسكونهـا ، ومنظر صاحبة الأطلال فى رحلتها المتحركة المندفعة فى الصحراء .

فى المنظر الأول نرى زهيرا فى أطلال صاحبته « ام اوفى » ، وقد استحالت هذه الاطلال مسرحا للبقر الوحشى والظباء التى تمشى متخالفة فى ساحاتها ، وصغارها تنهض من مجاثمها فى نشاط وحيوية . ومع ان معالمها لا تزال باقية ثابتة كأنها وشم مرجع فى عروق معصم ، فانه لا يكاد يعرفها . لقد مضى على رحيل صاحبته عنها عشرون سنة كاملة ، فهو لهذا يقف فيها متسائلا ، ولكن الأطلال صامتة لا تجيب ، فيمضى يتفرس فى آثارها : هذه هى الأثافى السود حيث كانت تنصب القدور ، وهذا هو موضع المرجل ، وهذا هو النؤى القديم الذى حفرته القبيلة حول خيامها ما تزال بقاياه قائمة كأنها بقية حوض ، حتى اذا ما استيقن انها هى ديار صاحبته القديمة توجه اليها بتحية هادئة عميقة أودعها كل ما يحمله فى قلبه لها من حب ووفاء ، ومن تشبث بذكرياتها رغم تقادم العهد ، وتطاول الزمن ، وتباعد الايام :

امن ام اوفى دمنة لم تكلم
بحومانة الدراج فالمتثلم
ديار لها بالرقمتين كأنها
مراجيع وشم فى نواشر معصم
بها العين والآرام يمشين خلفة
وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم
وقفت بها من بعد عشرين حجة
فلأيا عرفت الدار بعد توهم
اثافى سفعا فى معرس مرجل
ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم
فلما عرفت الدار قلت لربعها :
الا عم صباحا ايها الربع واسلم(١)

وفى المنظر الثانى نرى زهيرا ـ وقد استعاد ذكرياته القديمة ـ يطلب الى صاحبه أن يتتبع بخياله رحلة صاحبته المسافرة . انه بعد عشرين سنة مضت على هذه الرحلة ما يزال يبصر الظعائن وهن يتنقلن فى شعاب الصحراء من مكان الى مكان ، وقد رفعن فوق مطاياهن الانماط العتاق ، والكلل الوردية الحواشى ، والرحال القشيبة الجديدة ، وفتات العهن الأحمر يتساقط من هوادجهن فى كل منزل ينزلن به ، ورغم مشقة الرحلة وعناء السفر ما تزال آيات النعمة ودلائل الترف بادية عليهن . حتى اذا ما بلغن « وادى الرس » الخصب الذى كن يقصدنه ، ووردن ماءه الأزرق الصافى الغزير ، وضعن عصيهن ، ونصبن خيامهن ، ونزلن من فوق الابل ، وانتشرن فوق ارض الوادى الأخضر فى منظر أنيق يسر النفس ويعجب العين . وتختتم الرحلة بهذه الخيام المنصوبة التى تعطى الصورة شكلها الأخير :

تبصر خليلى هل ترى من ظعائن
تحملن بالعلياء من فوق جرثم ؟
جعلن القنان عن يمين وحزنه
وكم بالقنان من محل ومحرم !

---

(١) حومانة الدراج والمتثلم والرقمتان أسماء مواضع (انظر فى محاولة تحديدها ابن بليهد : صحيح الاخبار ١/١١٢ ـ ١١٤) والدمنة : ما يخلفه الناس وراءهم من آثار . والاثافى : الحجارة التى تنصب فوقها القدور . ومعرس المرجل : موضعه الذى يكون فيه . والنؤى : حاجز يجعل حول الخباء يمنع من السيل . وجذم الحوض : بقيته . ومراجيع الوشم : مارجع وكرر منه . النواشر : العروق . والعين : البقر الوحشى . والآرام : الظباء . وأطلاؤها : صغارها . والمجثم ، بفتح الثاء : مصدر ميمى بمعنى الجثوم ، وبكسرها : اسم مكان بمعنى مكان الجثوم . ويمشين خلفة اى بعضها خلف بعض أو هذه تذهب وهذه تجىء .

وعالين انمــاطا عتاقا وكلــة
وراد الحواشي لونها لون عنـدم

ظهرن من السوبان ثم جزعنـــه
على كل قينى قشيب ومفـــأم

ووركن فى السوبان يعلون متنـه
عليهـن دل الناعم المتنعـم

كأن فتــات العهن فى كل منزل
نزلن به حب الفنــا لم يحطـم

بكـرن بكورا واستحرن بسحرة
فهن ووادى الرس كاليد للفــم

فلما وردن المــاء زرقا جمــامه
وضعن عصى الحـاضر المتخيـم

وفيهن ملهى للصديق ، ومنظــر
أنيق لعين النــاظر المتوسم (١)

على هذه الصورة الدقيقة المحكمة تطورت المقدمة الطللية عند زهير ، رأس مدرسة الصنعة فى عصره ، هذا التطور الفنى الرائع الممتاز الذى نحس معه انه يمضى لمقاييس دقيقة وأصول محكمة ، وهى مقاييس وأصول يخضع لها الشاعر عمله الفنى فى كثير من الأناة والروية ، والفهم الواعى لطبيعة هذا العمل ومقوماته وتقاليده . فهــو حريص على استكمال صوره التى يرسمها فى قدرة فائقة على استخدام الوانه والمزج بينها لاستخراج الوان جديدة ، وبراعة ممتازة فى تنسيق خطوطه ، وتوزيع الظل والنــور بينها ، ووضع اللمسات الفنية الأخيرة فوقها ، حتى تكتمل لصوره كل العناصر التى يريد ان يحققها بها.

والأمر الذى لا شك فيه ان زهيرا خبير خبــرة شديدة بأسرار صناعته الدقيقة ، فهو يعرف من أين يبدأ والى أين ينتهى ، ومتى يضع هذا الخط ومتى يرفعه ، وكيف يستخدم هذا اللون او ذاك ، وكيف يتخير زواياه وينتقى أوضاعه ، وكيف يلون فى أساليبه ليشيع فى أبياته حيوية دافقة ، وحركة موسيقية تتحول معها المقدمة الى معزوفة رائعــة متعــددة الانغام والالحان . فديار صاحبته تتراءى له كالوشم ولكنه لا يكتفى بهذا ، وانما يجعل الوشم مرجعا ، ويجعله فى نواشر المعصم ، تشبيعا لفكرة الوضـوح والبقاء التى يريد ابرازها فى صــورته . والاطلال مقفرة موحشة الا من قطعان البقر والظباء ، ولكنه لا يقنع بهذا ، وانمــا يضيف الى صــورته خطوطا أخرى استكمالا لعناصرها التى يريد ان يحققها بها، فيصور حركة هذه القطعان وهى تسير متخالفة ، كما يصــور حــركة أطلائها الصغار وهى تحــاول النهوض من مجاثمها لتلحق بأمهاتها ، وبهــذه الخطوط الجديدة تفيض الصورة بالحركة النشيطة والحيوية النابضة . وزهير لا يكتفى بالاشــارة السريعة الى آثار الديار التى خلفها أصحابهــا بعدهم ، وانما يقف متأنيا متمهلا امامهــا ليسجل الأثافى السفع ، ومكان المرجل ، وبقية النؤى . ومع هذا الحرص على التفاصيل والجزئيات نرى حرصا على تسجيل الألوان ، فالاثافى سفع ، والكلل وردية الحواشى ، وفتات العهن احمر ، والمــاء ازرق . كل هذا يصوغه زهير صياغة دقيقة محكمة فى كثير من الأناة والروية ، فيختار له الالفاظ المعبرة ، ويغير من ازمنة الأفعال متنقلا بها من الماضى الى المضارع، لتتم له الملاءمة بين الزمن والحدث ، فاذا تحــدث عن وقوفه بالأطلال استخدم الماضى الذى يلائم السرد القصصى ، ولهذا يستخدمه ايضا فى حديثــه عن رحلة الظعائن ، أما حين يتحدث عن العين والآرام التى يراها بين الاطلال ، أو حين يطلب الى صاحبه أن يتأمل معه الظعائن الراحلة ، يستخدم المضارع ليبث الحياة فى الصور التى يرسمها ، أو ليبعث الماضى البعيد الى الحياة حتى يضع تحت اعيننــا صورة حية يريد منا أن نتمثلها بخيالنا كأننا نراها بأعيننا . وكما يغاير بين الافعال يغاير ايضــا بين أســاليب التعبير متنقلا بها بين الخبــر والطلب والاستفهام والتعجب ، من أجل اشاعة تلك الحركة الموسيقية فى الأبيات .

ولكن ليس هذا كل شىء ، وانما هنــاك ذلك التوزيع المسرحى الدقيق الذى توزعت فيه الأحداث بين مشهدين متميزين . مشهد الاطلال الذى يظهر فيه البطل ، ومشهد الرحلة الذى تظهر فيــه البطلة ، وهما المشهدان الخالدان اللذان التفت اليهما امرؤ القيس من قبل فى مقدمة معلقته ، وان لم تتح له طبيعة العمل الفنى عنده ان يخرجهما هذا الأخراج البارع الذى نراه عند زهير .

وبحق كان زهير يصنع شعره كما يصنع المثال تماثيله ، فهو يصنعها ، ثم لا يزال عاكفا عليها ،

(١) العلياء : بلد ، وجرثم : اسم ماء ، والقنان : جبل ، والسوبان : واد ، وكذلك وادى الرس ، والرس ماء ونخل : وكلها فى ديار بنى أسد فى نجد (انظر فى محاولة تحديدها ابن بليهد النجدى ١/١١٤ ـ ١١٦) . والانماط : ثياب من الصوف تطرح على الهوادج ، والعندم : ثمر احمر ، والقينى يريد به ما يكون تحت الرحل من فراش ، والمفأم : الواسع ، والعهن : الصوف الاحمر ، والفنا : شجر ثمره حب أحمر ، والحاضر : المقيم ، والمتخيم : الذى نصب خيامه .

يهذبها ويسويها ويصقلها ، ويعيد النظر فيها مرة بعد مرة ، حتى تستقيم له قطعا فنية رائعة تكاد تنطق بالحياة . وحقا تتراءى مقدمة زهير وكأنها تمثال رائع سوته يد صاحبه الصناع ، وراحت توفر له كل أسباب الفن والابداع ، حتى أصبح قطعة فنية دقيقة تستهوى الأفئدة وتخلب الابصار وتفتن الاسماع .

لقد تلقى زهير المقدمة الطللية من شعراء المرحلة الفنية الأولى ، وراح يطور فيها ، ويجدد من عناصرها القديمة ، ويضيف اليه اعناصر جديدة ، ليحقق بها مقومات مدرسته الفنية ، وتقاليد مذهبه . ولكنه راح ــ من ناحية أخرى ــ يتخلص من بعض عناصرها الموروثة ، على نحو ما نرى من اختفاء ظاهرة البكاء فى الأطلال التى نراها فى مقدمة امرىء القيس ، فزهير يقف بالأطلال هادئا رزينا يرى الحب وفاء صامتا ، واحزانا دفينة فى الأعماق ، لا دموعا غزيرة تفيض من العينين حتى تبل محامل السيف . وكما اختفت ظاهرة البكاء اختفى الرفيقان أيضا من فوق مسرح الاحداث ، وحل محلهما رفيق واحد لايظهر فوق هذا المسرح الا فى المنظر الثانى عند الحديث عن رحلة الظعائن ، لالشىء الا ليتخذ زهير من ظهوره على المسرح فرصة لهذا الحديث الذى يريد أن يبعث به الماضى البعيد الى الحياة . وواضح أن هذا كله راجع الى أن هذه المقدمة التى بدأت بداية طبيعية عند شعراء المرحلة الفنية الاولى ومن سبقهم اليها من الشعراء المجهولين أخذت تتحول عند شعراء هذه المرحلة الثانية الى مقدمة تقليدية .

●

فى هذه المرحلة التى أخذت المقدمة الطللية تتحول فيها الى مقدمة تقليدية ، كانت تقاليد القصيدة العربية قد استقرت لها ، وكانت مقومات العمل الفنى قد اتضحت تماما فى أذهان الشعراء ، فقد كان الشعر الجاهلى مع تقدم هذه المرحلة قد سجل تاريخا فنيا غير قصير حافلا بالتجارب الفنية المختلفة التى تحققت للقصيدة العربية بعدها صورتها الثابتة لها فى تاريخ الشعر العربى الطويل . وكان طبيعيا أن يتلقى شعراء هذه المرحلة ميراثا فنيا ضخما خلفه لهم أسلافهم السابقون ، وهو ميراث كان زاخرا بنماذج ممتازة أصبحت هى المثل الرفيعة الجديرة بالتقليد والمحاكاة ، حتى لقد خيل لبعض الشعراء فى هذه المرحلة انه لم يعد هناك جديد يستطيعون اضافته الى شعرهم ، وهو احساس سجله عنترة ــ وهو من شعراء هذه المرحلة ــ فى مطلع معلقته عندما استهله بهذا السؤال الصريح الذى يثير مشكلة نقدية خطيرة : « هل غادر الشعراء من متردم ؟ » ، كما سجله زهير فى بيته المشهور :

ما أرانا نقول الا معارا
أو معادا من قولنا مكرورا

ومن بين هذه النماذج المختلفة كانت هناك نماذج ممتازة من المقدمات الطللية راح الشعراء يحتذونها ويقلدونها .

وربما كانت مقدمة لبيد لمعلقته أوضح مثل لهذا التقليد ، وهى مقدمة توشك أن تكون نسخة أخرى من مقدمة زهير لمعلقته ، فطريقة العرض واحدة ، وزوايا الصور هى هى ، وأوضاع المناظر هى نفسها ، وأسلوب الاخراج هو عينه أسلوب زهير ، وكل ما بين المقدمتين من اختلاف فانما يقع فى التفاصيل الداخلية والجزئيات الصغيرة .

فلبيد كزهير يرسم فى مقدمته نفس المنظرين اللذين وزع زهير الأحداث بينهما : منظر الأطلال فى صمتها وسكونها ، ومنظر صاحبة الاطلال فى رحلتها النشيطة المندفعة فى شعاب الصحراء .

فى المنظر الأول يعرض علينا لبيد صورة الأطلال التى يقف بها ، وقد عفت ودرست بعد رحيل أصحابها عنها منذ سنين طويلة ، والتى تراءت له من بعيد قبل أن يصل اليها ــ كما تتراءى سائر الأطلال ــ متشابهة المعالم وكأنها نقوش مكتوبة فى حجارة :

عفت الديار محلها فمقامها
بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريان عرى رسمها
خلقا كما ضمن الوحى سلامها
دمن تجرم بعد عهد انيسها
حجج خلون حلالها وحرامها(١)

ثم يرسم بعد ذلك صورة جميلة تفيض بالحياة لنبات الصحراء الذى أخذ ينمو فى هذه الأطلال فى أعقاب الأمطار الغزيرة التى أصابتها ، ولقطعان الظباء والنعام والبقر الوحشى التى اتخذت منها

(١) منى : موضع ، والغول والرجام : جبلان ، والريان : واد ، ومدافعه : مجارى مياهه (انظر فى محاولة تحديدها ابن بليهد النجدى ١٧٠/١ ــ ١٧٤) . والوحى : الكتب ، والسلام : الحجارة . وتجرم : انقضى .

مرابع لها تتكاثر بها ، وتعيش هي وصغارها آمنة مطمئنة في فضائها العريض . ثم يصف بعد ذلك ما فعلته السيول بهذه الأطلال ، فقد كشفت عنها رمالها فبدت كأنها صحف تجدد الأقلام كتابتهـا ، او وشم طال عليه الزمن فراحت الواشمة الخبيرة ترجعه وتجدده . وتتبين الأطلال له بعد ان كان يجهلها ، ويعرف انهـا هي التي كانت ذات يوم منازل صاحبته ، فيمضي يسألها عن اصحابهـا ، وهي صامتة لا تبين ، ولكنها ــ على صمتها ــ تحكي مأساتها الحزينة ، لقد رحلوا عنها، وخلفوها وراءهم موحشة خالية الا من تلك الآثار القليلة التي لاتزال باقية بعدهم ، وذلك النبات الصحراوي الذي ينمو بهـا :

فوقفت اسالها ، وكيف سؤالنـا
صمـا خـوالد ما يبين كلامهـا ؟
عريت وكان بهـا الجميـع فأبكروا
منها وغودر نؤيهـا وثمامهـا (١)

وفي المنظر الثاني يعود لبيد بخياله ــ كما عاد زهير ــ الى يوم الرحيل البعيد ، يوم أن تحمـل الحي ، وشدت الهوادج والخيـام فوق ظهور الابل ، فيعرض علينا ــ كما عرض زهير ــ صورة للظعائن في هوادجهن ، وقد مدت عليها الفرش ، وظللتها الكلل ، والابل تندفع بهن في شعاب الصحراء ، واصحابها يحثونها على السير، والسراب يلمع امامها فيجذبها اليه ليدفعها الى سراب غيره، وهنا يتذكر الشاعر صاحبته « نوار » التي نأت بها رحلة بعيدة في أعماق الصحراء قطعت ما بينه وبينها من اسباب ، فيمضي خلف قافلتهـا التي تتقاذف بها الفلوات ، يتتبعها ــ كزهير ــ مرحلة مرحلة . وفجأة يطوف به طائف من يأس ، وينتصر عقله على عاطفته ــ عكس امرىء القيس ــ فيقـرر ان يقطع حبال الأمل منها ، ويحول وجه الرجـاء عنهـا :

فاقطـع لبانة من تعرض وصلـه
ولخيـر واصل خلة صرامهـا (٢)

وعلى هذه النهاية الغريبة المفتعلة التي ينصرف فيها الشاعر عن صاحبته وحبها ، يسدل لبيد ستار الختام .

وواضح أن المقدمتين متشابهتان الى حد بعيد ، حتى لكأنما قد وضع لبيد مقدمة زهير بين يديه ، وراح يقلدها ويحاكيها . ومن الحق انه استطاع ان يحسن التقليد ويجيد المحاكاة ، ولكن من الحق ايضا انه لم يستطع ان ينقل لنا انفعالا صـادقا او عاطفة حقيقية . او يشعرنا بأنه يصدر عن تجربة عاطفية عاش في أعماقها . ومن اليسير أن نلاحظ ان وقفته بالأطلال كانت وقفة غريبة ، فهو لم يقف بها وقفة العاشق المحزون الذي خلف فيهـا ايام حبه وسعادته ، ودفن بين رمالها قلبه وشبابه ، والذي له في كل منزلة منها ذكرى تؤرقه ، وتثير في فؤاده الأسى ، وتذهب نفسه حسرات عليها ، وانما وقف بها وقفة الرجل العاقل الواقعي الذي يشغله الواقع الذي يعيش فيه عن الماضي الذي خلفه وراءه . واننا لنمضي في القسم الأول من المقدمة الذي يرسم فيه منظـر الاطلال فلا نحس اثرا لانفعال او ظلا لعاطفة ، وانمـا نرى شـاعرا يوجه اهتمامه الى الأطلال وما آلت اليه بعد رحيل اصحابها عنها، وكيف انها امرعت واعشبت وارتفعت بها فـروع الايهقان لما اصـابها من أمطار غـزيرة ، وكيف ان قطعان الحيوان الوحشي استقرت بهـا بعد ذلك ، وانست اليها ، وراحت تتكاثر فيها آمنة مطمئنة ، اما العاشق الحزين الذي ارتبطت عواطفه بهذه الأطلال ، واما الماضي السعيد الذي عاش فيه فترة من شبابه بينها ، فلا أثر لهما على الاطلاق .

ومن اليسير ايضا أن نلاحظ ان ختام المقدمة كان ختاما غريبا كبداياتها ، نرى الشاعر فيه مرة اخرى رجلا عاقلا واقعيا يحكم عقله في قلبه ، ويخضع عواطفه لمنطق نظري يسعفه بالحجة ويمده بالدليل ويهيىء له سبيل الاقناع العقلي ، فمن تغير حبـه فاقطع صلتك به ، لأن خير من يصل خليلة له من يصرمها اذا تغيرت ، وما جدوى أن يتعلـق القلب بحبيبة نأت بها الرحلة وشطت بها الديار . لقـد عانى امرؤ القيس من قبل مثـل هذا الصراع ، وصوره في مقدمته ، ولكنه صور في النهاية انتصار العاطفة على العقل ، اما لبيد فانه ينهي صراعـه النفسي ــ ان كان ثمة صراع في نفسه ــ بانتصـار العقل على العاطفة . وفي أغلب الظن ان لبيدا لـم يقف بالأطلال حين نظم معلقته ، وانما قلد الوقوف بها الذي رآه في مقدمات غيره من الشعراء الذين وصلت اليه نماذجهم الفنية .

(١) عريت : خلت من اهلها ، وابكروا : ارتحلوا مبكرين ، والثمام : نبت صحراوي ، يجعله العرب احيانا حول خيامهم ليمنع عنها السيول .

(٢) تعرض : تغير وتحول .

والواقع ان اهمية مقدمة لبيد لا تأتى من حيث هى تعبير عن مشاعر شاعر حزين لفراق صاحبته وانما تأتى من حيث هى تعبير عن فتنة شاعر بالطبيعة فتنة طاغية جعلت الطبيعة تشغله عن الاطلال وصاحبة الاطلال . فهو لا يكاد يجد فرصة ينفذ منها الى الطبيعة حتى يستغلها لينطلق فوق المسرح الصحراوى الذى فتن به بكل عواطفه البدوية الحارة . ففى المنظر الاول من المقدمة نراه مشغولا بوصف المطر ، وما يرتبط به من سحاب ومطر ، وما ينمو فى اعقابه من نبات تخضر له البادية ، ويفرى ظباءها ونعامها ومهاها على الاستقرار والتكاثر . وفى المنظر الثانى نرى صورة صادقة من حياة البادية واصحابها فى حركتهم الدائبة ، تحمل الينا صرير الهوادج فوق ظهور الابل ، وقطعان الظباء والمها المنتشرة فى ارجاء الصحراء وما تحمله فى اعماقها من مشاعر الحنو والاشفاق على صغارها ، ومنظر السراب المترقرق فوق الرمال فى حركته الوهمية الخداعة التى تتراءى من بعيد وكأنها تحرك معها قوافل الابل .

والواقع — مرة اخرى — ان هذا الاهتمام بالطبيعة الصحراوية ظاهرة واضحة فى شعر لبيد الجاهلى ، وهو — بدون شك — من الأسباب التى طبعت لغته بذلك الطابع البدوى الجافى الغريب الذى نراه فى قصائده الجاهلية ، وهو طابع لفت انظار القدماء فسجلوه له ، حتى لنسمع أبا عمرو بن العلاء يصف شعره بأنه « رحى بزر » (١) ، لما كان يحسه فيه من خشونة واغراب ، ولما كان يملأ به اذنيه من صخب وضجيج ودوى . ومع ذلك — بل ربما من أجل ذلك — نحس دائما ان لبيدا يمتلك قدرة سحرية يستطيع عن طريقها ان ينقلنا معه الى عالم البادية البعيد بكل ما فيه من اثارة وغموض ، ومن أسرار وأوهام واحلام ، فهو بحق — كما يلاحظ بروكلمان — « قدير على صياغة موضوعات البداوة صياغة ساحرة » (١)

●

على هذه الصورة كانت المقدمة الطللية فى قصائد الشعر الجاهلى قطعة فنية جميلة نابضة بالحياة ، زاخرة بالمشاعر الحارة ، يفرغ فيها الشاعر لنفسه قبل أن تجرفه بعيدا عنها التيارات القبلية العنيفة التى لا يملك لها دفعا . وهى مقدمة بدأت هذه البداية الطبيعية عند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلى الذين أعطوا لشكلها العام الذى ورثوه عن أسلافهم المجهولين لنا الآن صورته الثابتة له ، كما حققوا لمضمونها طائفة من عناصره ومقوماته التى استقرت له بعد ذلك . حتى اذا ما بدأت المرحلة الثانية ،واخذت مدرسة الصنعة فى الازدهار والسيطرة على المجتمع الأدبى فى أواخر العصر الجاهلى ، اخذت هذه المقدمة تتطور تطورا أعطاها صورتها النهائية ، اذ راح شعراء هذه المدرسة ، ومن عاصر ازدهارها من شعراء هذه المرحلة ، يخرجونها اخراجا جديدا على حظ كبير من الطرافة والابداع ، وفى حرص شديد على الاحكام والتجويد وتحقيق مقومات الصناعة الدقيقة ، بما كانوا يضيفونه الى شكلها ومضمونها من عناصر جديدة ، وبما كانوا يضفونه على عناصرها القديمة من محاولات للتجديد ، وأيضا بما كانوا يتخلصون منه من هذه العناصر الموروثة . وبهذا أخذت هذه المقدمة وضعها التقليدى فى مطالع القصائد الجاهلية ، وأصبحت « اللحن المميز » للقصيدة العربية فترة غير قصيرة من تاريخها الطويل .

(١) المرزبانى : الموشح ٧١ (السلفية بالقاهرة ١٣٤٣هـ) .

(١) تاريخ الادب العربى ١—١٤٥ (دار المعارف بمصر ١٩٥٩)

الملاح وحوريات البحر

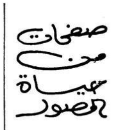
للشاعر محمد ابراهيم ابوسنه



كذب .. ما كان الحب لينقذ من طيش الموج سفينة
ما لم تصحبه الحكمة
يا ملاح الحب الساذج
وظننت البحر اذا ثار تهدئه البسمات
يكفى أن تلمس بالأصبع شعر الريح
حتى ترقص جذلى فوق شراعك
يكفى أن تضع المجذاف على ظهر الموج
حتى يسعى الشاطىء نحو الزورق
يكفى أن تبصر وجهك اى أميرة
حتى تجمع كل كنوز البحر
فى صندوق ذهبى
قربان محبـــة
عبثا يا ملاح الأحلام
كانت رحلتك الى عرض البحر
فالساحرة الشوهاء
ذات الصوت المنسوج من المخمل



من وعدتك بقصر من مرمر
ووسائد من ريش الطير
تسكن جزر الفار
تدخر لاحلامك مقصلة حمراء
وستمسخ كل قصور المرمر
حجرا اسود
لو كنت قويا كالسارية المرتفعة
ما مالت سفنك يا ملاح الاحلام
لأشحت بوجهك
ومضيت بعيدا عن حوريات البحر
من أغنية السيرينيس
لم تحمل حكمة أوديسيوس
فلتذبح احلامك قبل الميناء
فوق الحجر الممسوخ الأسود
ما عاد لرحاتك الحمقاء بقية
جنت ريح الليل





بمناسبة الذكرى التاسعه لوفاته

بقلم سعد الخادم

يجدر بنا ونحن مقبلون على عهد تفتح وتطلع سياسى ، أن ندرس اقطـــاب حركتنا الفنية ، وجوانب حيـــاتهم الخاصة ، لنستشف مدى تفاعلهم بالمجتمع الذى كانوا يعيشون فيه ، ولاسيما تفاعلهم والسواد الأعظم من العاملين والكادحين فى هذا البلد ، لنقيس وسط ما ســـــجلوه من أحاسيس ، أو دونوه من خواطر فى رسائلهم أو مذكراتهم الخاصة لا خواطرهم فى مذاهب الفن وتقويمهم للتيـــارات المتدفقة ، بل خواطرهم فى سردهم لأطوار حياتهم ودخائل نفوسهم ، ففى ما أثر عنهم من أقوال ، وما فطنوا اليه من معرفة ، نتبين أكان أقطاب وأعلام حركتنا الفنية وروادها فى مستهل هذا القرن على قدر واف من الوعى السياسى الحقيقى ؟ وهل أحســـــوا بتلك الدوافع والمحركات القومية التى تلهمنا اليوم ؟ بل وهل كانت فى صميم حياتهم ملامح أو بوادر للوعى الاشتراكى الذى نؤمن به اليوم ؟ ونحن فى سعينا لبيان تلك الجوانب الخفية التى طالما غابت عن رواد النقد الفنى ـ نذكر علما من أعلامنا . لقد أسهب عشاق الفن فى ايضاح ميزات لوحات ناجى، والفترات التى بلغ فيها هذا الفنان فى مضمار التصوير ذروة مجده . ولكننا لا نمضى فى ركب هذه التحاليل المخصصة لأرباب حرفة الفن وصناعتها فحسب ، بل ـ كما ســـبق القول ـ نحاول أن نكشف اللثام عن حيـــاة ذلك الفنان فى دخائله وخصوصياته ، لعلنا فى حكمنا على مسالكه نهتدى الى حقيقة طابعه السياسى المنعكس فى مزاجه الفنى .

* توفى ناجى ـ رحمه الله ـ فى ٥ من ابريل ١٩٥٦ .

ولد ناجى بالاسكندرية فى ١٧ يناير ١٨٨٨ ، ونشـــا فى أسرة متوسطة الحال ، وهيأت له الظروف فرص الانتهال من الثقافة الغربية، لاسيما الجانب الفرنسى منها، وكان ميالا منذ صباه الى العكوف على تحصيل دروسه، وتميز بحسن خطه وشغفه الشديد بقرض الشعر والخروج فى خلوة على ضفاف ترعة المحمودية ، على مقربة من دار أسرته ليرسم فى خيال طفولته مناظـــر الريف بين ضحاها وعشاها ، وما تثير فيه من وجدان وخيال يعيد الى تلك الرقعة الخصبة من الارض أمجاد تاريخها ، فما أن تلمح عيناه الملاحين والنوتية فى أثناء ادبارهم واقبالهم ، وهم فى صــــفوف متراصة على الشاطىء يسحبون سفنهم المثقلة بما تحمل من متاع، حتى يتخيلهم وكانهم قد غلوا بالاصـــفاد ، هؤلاء الذين يمثلون الـكدح ويسوقهم الظلم والاستعباد والاستغلال ، فيبذلون العرق فى صبر ومثابرة واجتهاد الى حد الاعياء لعلهم ينسون فى كدحهم حقيقة الحياة البغيضة والسخرة التى يعيشون فيها وغـــذى الخيال فى الصبى ناجى أساطير القدامى التى تمر به فى دروسه نوادر منهالبطولات أو مآسيلاقى الابطال فيها ـ أسوة بالمسرحيات اليونانية القديمة ـ حتفهم واستشهادهم فى ساحات الوغى ، أو يضحون بأرواحهم وسط طقوس غاشمة .

وهو اذ يصف فى بعض كتاباته وأشعاره المصريين القــــدامى وهم يقدمون الضحايا الآدمية للنيل فى كل عام ، والأحاسيس التى تختلج فى نفوس أولئك الذين أوشكوا أن يهلكوا انما يصور لنا فى قسوة تلك الطقوس كأنها مجازر وليست فى حقيقتها احتفـــالات وقربانا للنيل ليرسل فيضانه .



الخبازة ـ للمصور محمد ناجي

وهناك وسط تلك القراطيس التى خلفها عن فترة صباه ما يكشف عن نفسية هذا الشاب الثائر المذبحة دنشواى سنة ١٩٠٦ ، حيث انتقلت صورة الاستشهاد المرة تلو الاخرى فى صور محرفة بغية التنويه عن حقيقتها فى العديد من كتاباته وقت ذاك وهو اذ يمضى بعد ذلك ليسجل بالرسم جوانب للريف المصرى نراه يسجل فى موضوعات شتى ارباب الحرف والقرويين كالنخالين وغيرهم ، وكأنهم قد أوثقوا بالفعل بالحبال ، أو بدت فى التواءات وتقلصات عضلاتهم سمة أولئك الذين استشهدوا أمثال زهران ، فلا نكاد ننعم النظر فى العديد من تلك العيون الشاخصة وتلك الوجوه الهائمة التى صورها وهى حاملة الفؤوس على أكتافها ، حتى نقرأ فيها قصة دنشواى وأهل هذه القرية فى حملهم الفئوس على المغتصبين الطغاة الغادرين .

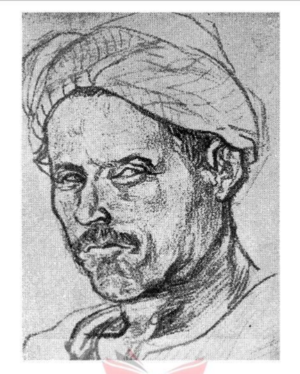
ولقد كان العديد من الناس الذين صادقوا ناجى وجالسوه يرون فيه شخصا متعصبا للثقافات الأوربية منحازا الى مشاغل الأدب والفن العالمى الحديث ، بعيدا عن مشاعر الشعب ، وما يخالجه من هواجس بين الأزقة وفى الاكواخ ، وكانوا فى اصغائهم لناجى فى مظهره المموه هذا يخفقون فى التعرف على بواطن شخصيته ذلك الجانب البعيد عن الحياة فى مجالس العواصم والحلقات الصاخبة ومجالات الصحافة والأدب والعلم والاختلاط والتفاعل بالتيارات المتدفقة من الثقافة الأوربية الواردة الى هذه البلاد فى الربع الاول من القرن الحالى تدفقا توارت بجانبه سائر التيارات الثقافية المحلية أو كادت .

نقول ان هؤلاء الذين زاملوا هذا الفنان لم يفطنوا الى الوجه المستتر فى حياته ، والذى كان فيه يؤم الريف وبخاصة جهة أبو حمص حيث كانت لوالده بعض الارض فيها ومنزل ريفى صغير يفد عليه بين حين وآخر وكان ناجى يتردد على ذلك المنزل فى الاوقات التى يخلو فيها من أهله وأقاربه وكالطفل الخجول كان يبقى اسابيع طوالا يصغى فيها فى وداعة الى أهل الريف وكل منهم يقص عليه حاله ، ومنهم من يستطرد فتنساق أحاديثه الى سرد ألوان من القصص الشعبى ، ومنهم من كان يفاتحه فى دخائل حياته ، وكان الصبية يتجمعون من حوله فلا يقص عليهم أعاجيب الحياة فى المدن وما استحدث فيها من نوادر ، بل يستمع الى قصص الأطفال وحكاياتهم الخرافية وسائر ما يجول فى صدورهم من مباهج أو مآس . وعلى كثرة أحاديث ناجى بين اهل المدينة ومعارفه ، كان يلتزم الصمت بين أهل الريف وكأنه فى تلك الفترات يتلقى فى خشوع ما للريف أن يحمله اليه من دروس تنعكس فيها الروح الريفية الحقة ، بل أسطورة هذا الشعب الذى شوهت ملامحها واختفت فى فترات الظلمات التى مر خلالها ، والعهود الطويلة التى نكل به فيها ، فانطوت معالمه وراء ظاهر يخدع عن الباطن حتى أيقن ناجى أن لا جدوى من رسمه أهل الريف وتصويره اياهم على النحو الذى سجله أهل الغرب منذ مطلع القرن الماضى وأفرطوا فى ايضاح سمة البؤس واليأس والقنوط ، بل سمة الاستهتار وعدم المبالاة ، وكأنهم فى نفوس هائمة على سطح هذه الأرض لا ارتباط لها بذلك التراث المجيد الذى شيد على ضفاف النيل وبين رحاب تلك القرى اذ يتعذر مهما بلغت مهارة الفنان الوافد الى هذه البلاد وحذقه فى تصوير الآدميين ـ أن ينفذ وراء هذا القناع الذى ارتسم على وجوه هؤلاء القوم من أهل الريف الجيل بعد الآخر ، وكادت وجوههم فى تقلصها تبدو وكأنها تحجرت حتى يتعذر النفاذ لما وراء تلك المظاهر الخداعة للوقوف على ما تفيض به حياة هذا الشعب من أمان وعزم وما ادخرته من قوة على الاقدام والاستبسال وغير ذلك مما ظل دفينا فى قلوب وافئدة أهل هذه القرى المثابرة العبوسة .

هذا بالاضافة الى قلة رغبة هذه الفئة من الفنانين الغربيين فى استنباط أية جوانب صادقة فى ملامح هذا الشعب حين ذاك، ورؤيتهم على الدوام ما يثير السخرية فى النفس ، أو يبعث فيها الشعور بالنفور تلك كانت دوافع أهل الفن من مستعمر أو مستغرب امتلات نفسه بالكبرياء ، وأبت أن تقبل فكرة وجود ما يناظر ثقافته الغربية أو ما يستحق فى مظاهر هذا الشعب ومداركه أن يفيد كبرياء الأجنبى . ولقد ادرك ناجى تلك الثغرة التى استعصى الاهتداء اليها على هؤلاء الفنانين الغرباء ومن حذا حذوهم من مصريين ، من التغلغل الى أعماق روح هذا الشعب وأغوار الريف ، وما تكنه فى بواطنها من نفائس ، وتطلع ناجى فى غير ريف أبو حمص الى ريف الصعيد فى الاقصر على مقربة من آثار الضفة الغربية للنيل بقرية القرنة وغيرها ، حيث كان من أول الوافدين الى تلك المنطقة والساعين الى الاستقرار وسط الأهلين فيها ، اذ عقد العزم على الاقامة باحدى الدور التى يمتلكها بعض أهالى هذه القرية فاستقر فى رحاب الشيخ عبد الرسول والد الشيخ على عبد الرسول الذى يقطن فى هذه المنطقة اليوم ، وله هو وأسرته فى كشوف الآثار جولات كثيرة ـ وان أيقن ناجى بضرورة الفطنة الى الآثار الفرعونية فكذلك أيقن بضرورة معاشرة أحفاد صناعها للتعرف على عاداتهم وتقاليدهم ، بل الوقوف على فنونهم الشعبية والاشتراك فى أعيادهم والتعرف على ضروب مسراتهم ، وأواصر حياتهم وما توثقت به من خرافات أو وقائع تاريخية أو تدربت أيديهم على بقايا حرف وصنائع قديمة وما أشجى آذانهم من الحان الريف الحزينة على أنغام الرباب.. الى نداءات الباعة أو صيحات النادبات وعذوبة مواويل الريف . وان هو عكف على الاصغاء العام بعد الآخر الى هذا العالم الرابض عند مداخل عرين الفراعنة فانه يطرب فى لهفة وعشق الى أحاديث أهل هذه المنطقة ، دون أن يناقشهم أو يتكبر عليهم بمعلوماته أو باى ناحية من دواعى التعظم .

ولذلك نراه فى رسومه وتسجيلاته السريعة يسجل فى كل وجه أسطورة جديدة وكل وجه منهم يخالف غيره ، وعلى قدر الوجوه التى عبر عنها يتضح مدى ألفته لهؤلاء القوم الذين نظر اليهم غيره نظرة خاطئة فتمثلهم فى وجه واحد كالعين الرمداء التى ترى خطأ وجوه الزنوج مثلا أو وجوه الصينيين متشابهة متماثلة ، ويرون هذا التشابه فى الطبيعة كذلك ، وكان الحيوان فى فصائله والطير فى أنواعه لا فوارق بينها غير ما تلمحه العين الفاحصة من تفاصيل ودقائق ، اذ ترى فى الخيل فوارق وفى أنواع الطير تفاوتا وتباينا فى الفصيلة الواحدة ومهما بلغت قدرة أولئك الفنانين الذين سجلوا أهل الريف فلقد ظل الريف المصرى بالنسبة لهم وجوها جامدة ، او بالاحرى أقنعة تتكرر فى بلاهة وغباء فى سائر اللوحات وقلما تباينت تقاطيع الوجوه وأفصحت لنا عما تكنه لا من تعبيرات خوف أو جزع ولكن ما تكنه من شخصيات ، وهذا ما تعرف عليه ناجى .

ومن اليسير أن نعبر عن وجوه باسمة أو ضاحكة أو عابسة ، ولكنها فى جملتها وجوه جوفاء أو اقنعة ليس الا ، فى حين تقص علينا وجوه ناجى قصة هذا الشعب والألفة التى شعر بها الفنان



وجه من الصعيد ـ للمصور محمد ناجي

وانسه لاحاديث الريف واهتدائه الى كل عجيب مثير يأتي فيه والاندماج في روح اهله وامكان تطويره وتحريك سماته . وان كان ناجي قد نجح في طرق موضوعات الطحانة والخبازة وبائعة الدواجن وصانع الفخار او ثاقب او صاقل الآنية المرمرية بالقرنة وغيرهم من صناع وزراع من جانبين وجانيات ، فانما يرسم ليسجل في خطوط موجزة أساطير وأماني هذا الشعب جاء تعبيرها في صورة فطرية ولكن تكمن في مضمونها معاني الطموح الذي اعرب عنه في صورة « نهضة مصر » التي أوضح فيها صورة موكب شعب على نورج تركب فوقه ايزيس آلهة الفراعنة القدامى التي احيطت بأهل الريف وهم عازمون على السير والمضي في طريق رقيهم وتحررهم دون مبالاة .

وان كان ناجي حين صور هذا الجانب المستبشر من الحياة المصرية قد تأثر باحداث الثورة التي استشهد في غضونها سنة ١٩١٩ الشباب من أهل المدن والقرى ، واندلعت في صدور القوم السنة اللهب لطلب التحرر ، فنكل المغتصب المستعمر بنفوس الابرياء تنكيلا هو القسوة الهمجية ، فلقد صور ناجي فيما أسماه بلوحة موكب المحمل الجند وهم يحيطون بالهودج وفي أيديهم السياط وكأنهم بالفعل أولئك الخيالة الذين كانوا يسوطون الصبية والنسوة في مسالك المدن وفي مظاهراتها التي كان يتخللها الطعن الاليم بالحراب ، كأنها تريد باغية ابعاد هذا الجمهور الذي تجمع حول رمز الحرية لتفرقته فبانت لوحة ناجي وكان الخيالة تبغي ابعاد الناس أيضا في عمومهم من رمز الحرية الممثلة في الهودج ! هودج الخلاص ، نبراس المستقبل .

ولقد طرق بعد عشرات السنين موضوع لوحة اراد فيها أن يؤكد أهمية تسلسل تراث هذا البلد وتعاقبه بما يجعلنا اليوم جديرين بارثه والمناداة بقوميته التي اتسمت في عمومها اليوم بالطابع العربي ، فقد انجز لوحة كبرى تدعى مدرسة الاسكندرية أوضح فيها الثقافات التي توالت على تلك المدينة ، وكانت مصدرا للاشعاع في شتى العهود بفضل رجالاتها .

ولم تقف رغبة ناجي وتطلعه للنواحي التحررية التي طالما شغلته ، حيث بدأ حياته الفنية بتصوير جوليت ادم ، تلك السيدة الفرنسية التي آزرت مصطفى كامل في دفاعه عن قضية بلاده ، فادركها ناجي في شيخوختها وآنس بآرائها ، وحاول في لوحاته الأولى أن يقدم على موضوع لوحة كبرى تمثلها وتوحي بما أسهمت به في نضال مصر لتحررها . ولقد اختتم ناجي حياته بعلاج موضوع تحرر قبرص من نير الاستعمار البريطاني فقد تعرف على الأسقف مكاريوس عن كثب وعرض عليه عزمه على تصوير جهاد أهل هذه الجزيرة في لوحة يتمثل فيها أقطاب المقاومة السرية فيها ، وبالفعل شرع في التخطيط وانجاز رسم تمهيدي لهذا المشروع الذي شعر انه يهمه فقد كانت قبرص هذه من الجزر العربية التي استمر القصص الشعبي في بلادنا يتغنى بنوادرها ونوادر أبطالها أسوة بصقلية وكريت وغيرها .

ولعلنا عن طريق هذه الجولة نتبين تلك الدوافع التي طالما حركت شخصية الفنان ناجي والهمتها ذلك الطابع الفني الذي تميز به والذي ـ ولا ريب ـ يؤكد لنا وقوفه على قدر وفير من النضوج .

الديونيزية والأبوللونيّة

في الفن الحديث

بقلم رمسيس يونان



كنيث كلارك (*) بيننا محاضرة عن الفن الحديث ، جعل عنوانها : The Blot and the Diagram وكلمة « بلوت » هى المقابل الانجليزى للفظة « تاش » Tache الفرنسية ، ومعناها البقعة ، ومنها اشتقت « التاشية » التى أشاعها الناقد الفرنسى شارل اتيين Estienne وصفا لبعض الاتجاهات التى ظهرت فى ميدان فن التصوير بعد الحرب العالمية الثانية ، والتى تقوم على تجاور البقع اللونية دون تحديد لمعالم شكل معين . على أن المحاضر قد كنى بلفظة « بلوت » عن الاتجاهات الفنية التى ظهرت بعد هذه الحرب بعامة ، ومنها « التاشية » و « التعبيرية التجريدية » وما يسمى بالفن الحركى » Action Painting ويميل معظم النقاد الآن الى اطلاق اسم « الفن اللاقالبى » أو « اللاصورى » Informal Art على مجموع هذه الاتجاهات ، تمييزا لها عن الاتجاهات التى برزت فى النصف الأول من القرن العشرين ، وبخاصة التكعيبية والتشييدية Constructivism والتجريدية الهندسية ، أى تلك التى قامت على القالب المعمارى المحكم .

واما لفظة « دياجرام » فقد كنى بها المحاضر عن كل ما يقوم فى الفن على الحساب أو القواعد أو الفكر الرياضى . وقد جاءت صفة « الديونيزية » Dionysiac فى بعض عبارات المحاضر فى وصف النزعة المقابلة المعتمدة على الحدس أو الالهام الباطن Intuition فمن حقنا اذن ان نستخدم لفظة « الابوللونية Apollonian فى وصف الاتجاهات الفنية التى تعتمد بالعكس على المفاهيم الذهنية بعامة ، والحس الهندسى بوجه خاص .

وكنا نود أن نترجم هذه المحاضرة القيمة باكملها ، لولا طولها . فلنقنع اذن بذكر اهم ما انطوت عليه من آراء ، وهاك ملخصها :

●

سواء ارضينا ام لم نرض ، فلا جدال فى أن الفن الوحيد الحى فى هذا العصر هو ما يسمى بوجه عام باسم الفن التجريدى . وفى السنوات العشرين الأخيرة شاعت اتجاهات جديدة فى هذا الميدان ، كالتاشية والفن الحركى والتعبيرية التجريدية ، فغزت ارجاء العالم من نيويورك الى طوكيو ومن لندن الى بوينس ايرس ، حتى لا نكاد نرى فى المعارض الحديثة شيئا غيرها .

ولكى ندرك مغزى هذه الاتجاهات الجديدة ، ومغزى شيوعها ، يحسن بنا أن نرد البصر بضعة قرون الى الوراء ، الى حوالى عام ١٥٠٠ ، عندما ظهر الفنان الفلورنسى العظيم ليوناردو دافنشى ، الذى احدث بنظرياته وانتاجه انقلابا ثوريا فى المفهوم الغربى للفن . فقبل ذلك العصر ، كانت وظيفة الفنان الدينى تقتصر ، اولا ، على رواية قصة ، وثانيا ، على جعل اللامرئى مرئيا ، وثالثا ، على تحويل السطح العاطل الى سطح مزخرف ، وكلها مهام يسيرة قديمة ترجع الى عهد الملك نارمر ، وربما الى اقدم من ذلك . وقد ظل المصورون مئات السنين يلقنون طريقة القيام بها جريا على تقاليد « المعلم والصبى » . كان الفن « صنعة » يتعلمها الصبى فى «ورشة» المعلم ، حتى اذا كبر فتح لنفسه ورشة أخرى ، وحاول أن يبذ استاذه . ولكن ليوناردو كانت له نظرة أخرى الى الفن ، اذ كان يعتقد ان الفن يتضمن العلم ، كما يتضمن نشدان صفة معينة تدعى الجمال . كان يقول : « لا يقران اعمالى غير الرياضيين » ويحاول أن يربط بين ايمانه هذا بالقياس وايمانه بالجمال . فادى به ذلك الى السير فى اتجاهين مختلفين من اتجاهات الفكر ، احدهما يتعلق بالسحر - سحر الأعداد - والثانى بالعلم . ومنذ أن اكتشف فيثاغورس - وربما امحوتب - ان السلم الموسيقى يمكن حسابه رياضيا استنادا الى اطوال الأوتار ، فاقام بذلك جسرا بين التحليل الذهنى والادراك الحسى ، لم ينقطع المفكرون عن بذل الجهد - دون ثمرة تذكر - للوصول الى ما يشبه ذلك فى ميدان فن التصوير . غير أن ليوناردو قد عاش فى عصر كان لا يزال من الممكن عقد الآمال الكبار على علم المنظور ، ليس فقط من اجل تحديد صورة الفضاء ، وانما لتنظيمه كذلك على نحو ما تنتظم النغمات فى لحن منسجم .

والى جانب هذا الاتجاه القائم على الايمان بانطواء الأعداد على اسرار ، اراد ليوناردو ان يستخدم القياس الرياضى علميا

(*) Kenneth Clark رئيس مجلس الفنون البريطانى سابقا ، ومن أشهر نقاد الفن الانجليز . وصاحب عدة مؤلفات أهمها « ليوناردو دافنشى » و « المنظر الطبيعى فى الفن » . وقد القى محاضرته فى شهر فبراير الماضى بقاعة محاضرات ادارة الفنون الجميلة .

فى كثير مما يتعلق بعملية الابصار . وقد بعثه كل من هذين الاتجاهين الى رسم العديد من الرسوم التوضيحية Diagrams والسعى الفنى على نحو لم يعرفه مصور من قبل — ربما باستثناء بييرو دلا فرانشسكا — لاكتشاف معادل رياضى للفن .

الا أن ليوناردو كان من ناحية أخرى فنانا ذا خيال خصب عجيب . ففى مذكراته نرى ، الى جانب اهتمامه بتحقيق النظام فى الفن عن طريق المقاييس الرياضية ، رسوما وأوصافا لأعنف ما يمكن أن يتصوره الذهن من مشـــاهد الفوضى ، كالمعارك والطوفانات والتفجرات . وهو فى رسالته عن فن التصوير ينصح الفنانين — فى سبيل تنشيط ملكة الخيال — أن يتأملوا الجدران المتآكلة بفعل الرطوبة ، والأحجار المتعددة الألوان ، قائلا انهم سيرون فيها مناظر طبيعية من أبهى المناظر ، تزدان بالجبال والأطلال والصخور والغابات والتلال ، كما سيرون فيها صور اناس ، وتعابير وجوه ، وثيابا فاخرة وأشـــياء كثيرة أخرى .. ثم يمضى فينصح الفنانين كذلك بامعـان النظر فى بقايا الجمر ، والســـحب ، والطين .. اذ من شـان ذلك أن يوحى اليهم بأروع الأفكار .. ويكاد الفن الحديث أن يكون توضيحا لنصائح ليوناردو ، فأعمال الجيل الجديد من الفنانين بعضها يشبه آثار النشع على الجدران ، وبعضــها يشبه السحب ، وبعضها يشبه الجمـــر أو الرماد ، وبعضها يشبه الطين ، وبعضها مجرد طين .. ولكن مما يشك فيه أن هذا الفنان كان ليرضى بها لو رآها ، ذلك أنه كان يعتقد أن الفـن ينبغى أن يجمع بين القطبين المتقابلين من ملكات الانسان ، وكان الفن اذا ذاك رباطا بين « البلوت » و « الدياجرام » .

و « البلوت » بمعناها العام هى البقع أو اللمسات أو المساحات اللونية التى لا يقصد بها أن تخبر بشىء ، ولكنها تروق لسبب ما فى عين صـــاحبها ، وينتظر من المشاهد أن يأخذها على هذا المحمل . غير أنها وان لم يقصد بها أن تخبر بشىء ، الا أنها تنبئنا بلا شك عن صاحبها ، كما تثير فينا — عن طريق تداعى الصور — ذكريات طواها النسيان ، شأنها فى ذلك شأن آثار النشـــع على جدران ليوناردو . وأمـا « الدياجرام » فالمقصود به التصور الذهنى المصوغ فى شكل مرئى ينطوى على قياس Measurement والعادة أن يرسم الدياجرام لاثبات شىء أو ايضاحه ، ولكنه قد يرسم لمجـــرد كماله الذاتى ، شـــأنه فى ذلك شأن بعض الصيغ الرياضية .

ومن الواضح أن فن التصوير الحديث — فى جاكســون بولوك مثلا — وكذلك فن العمارة الحديثة ، يختلفان اختـلافا عميقا عما نعرفه من صورهما فى سابق العصور . ولا يرجع هذا الاختلاف الى نزوة طارئة وانما الى تغير عظيم فى أســاليبنا الفكرية ، فكيف حدث هذا التحول ، وما مغـــزاه ؟ انـــه يتصـل أولا بالتطور الذى تستند اليه كل حضـــارة صـــناعية ، وهـــو التفريق الوظيفى . وقد كاد ليوناردو أن يكون فريدا من نوعه فى جمعه بين وظيفة العالم ووظيفة الفنان . على انه بتناوله كلا من ناحية « البلوت » وناحية « الدياجرام » على حدة ، كان بمثابة المنبىء بهذا التفرق . ولكن بالنسبة للفنان بعامة ، كان الجمع بين الناحيتين يؤخذ مأخذ الأمر الواقع . وكان الافتتان أو الاهتمام بصور العالم الخارجى هو الذى يعمل عمل القطب المغناطيسى فى اجتذاب الملكتين أحداهما نحو الأخرى .

الا أن صور العالم الخارجى قد تحولت فى لحظة ما من شحنة موجبة الى شحنة سالبة ، واذ بها بدلا من اجتذاب الملكتين تفرق بينهما . فكان من نتيجة هذا الانشطار أن سار فن التصوير بكليته فى اتجاه « البلوت » ، على حين سارت العمارة بكليتها فى اتجاه « الدياجرام » .

ولا حاجة لتلخيص الخطوات التى أدت بالفلاسفة الى الاعتقاد بأن استجابتنا للفن تعتمد بالأحرى على الحدس أو الالهام الباطن أكثر مما تعتمد على الذهن . فقـد اتضح ذلك لدى كبار الفلاسفة الألمان فى أوائل القرن التاســـع عشر ، وبخاصة هيجل وشوبنهاور . ولا شك أن العنصر الديونيزى فى الفن كان معترفا به عند الاغريق . ولربما كان ذلك أحـد الأسباب الرئيسية التى حملت أفـــلاطون على الزراية بشتى أشكال التعبير الفنى فيما عدا الموسيقى العسكرية . ولكن كان من المفروض بين الفلاسفة على الدوام أن حمى الالهام يجب ضبطها بالقواعد وبقدرة الذهن على تنسيق الأشياء فى شكل منسجم . وهذا المفهوم العـــام للفن كانت تسنده فى القديم ضرورات الصنعة . فلما لم يعد ينظر الى الفن على اعتبار أنه صنعة ، كما حدث منذ عهد ليوناردو ، اختـــرعت قواعد جديدة — أى علم المنظور وعلم التشريح — للحفاظ على الجانب الذهنى فى الفـــن . وليس لأى من هذين العلمين ضرورة من وجهة النظر الفنية البحت ، فلا المثالون الاغريق ، ولا المصورون الصينيون قد احتاجوا الى التشريح أو المنظور لانتاج فنهم العظيم . ولكن منذ عصر النهضـــة كان الفنانون الأوربيون يشعرون بأن هذين العلمين يضفيان نوعا من الاحترام على فنهم .

وقد كانت قواعد الصنعة فى القـــديم ، وقواعـد المنظور والتشريح بعد ذلك ، وسيلتين مختلفتين للربط بين « البلوت » و « الدياجرام » .

غير أن الايمان بالجانب العلمى فى الفن أخـذ يضمحل خلال القرن التاسع عشر . فقد ابتعد العلم عن محيط الثقافة العامة ، منسحبا الى ميادين التخصص . واذا كان فولتير قد قام ببحوث فى طبيعة الحرارة ، كما قام جوته ببحوث فى اللون والضوء ، فكل ذلك يبدو لنا اليوم مضحكا أو مضيعة لوقت شاعر عظيم . على أن كبار الرومانتيكيين ، بالرغم من ايمانهم بالالهام ، كانوا على وعى بما قد يؤدى اليه ابتعاد العلم من افقار للخيال . فقد أمضى كل من شيللى وكولريدج وقتا طويلا فى التجارب الكيماوية . ولكن بلا جدوى ، فالقوانين التى تتحكم فى حركة الذهن الانسانى لا يمكن التملص منها . وقد بات على الفنان أن يعمل فى عالم لم يعد فيه العلم فى متناول غير المتخصصين . وكان أن انتهى الأمر بأن شاع الاعتقاد بأن كل ما يتصل بنشاط الذهن مضر بالفن .

وهناك من المؤرخين من يتخذون من اتجاهات الفن الحديث دليلا على اضمحلال الحضارة الغربية . لكن ذلك تفكير سطحى Journalism قد يبـدو مقبـولا اليـوم ، ليبـدو سخفا غدا . فمن الواضح مثلا أن تطور علم الفيزياء خلال المائة سنة الأخيرة قد كان ثمرة جهد من أروع جهود ذهن الانسان فى أى عصر كان . ولكن ليس بوسع البشر ، فى أى عصر معين ، أن ينتجوا الا قدرا معينا من الطاقة الخلاقة . ومما لا شك فيه أن انتصارات العلم الباهرة قد جذبت اليه قدرا بالغا من المواهب والطاقات الذهنية التى كانت تنصرف فى الماضى الى الخـلق

الفنى . وتتضح خطورة هذا الانصراف من الفن الى العلم اذا ادركنا ان كليهما ـ على خلاف ما يعتقد عامة ـ يستند وجوده فى نهاية الأمر من معين واحـــد ، وهو ملكة الخيال فى ذهن الانسان .

وقد أصبح من المألوف اليوم أن يقال انه بوسع الفنان العظيم أن يعمل فى عزلة ، غير عابىء بحظه الضئيل من الرعاية والتقدير . لكن لم يكن الحال كذلك فى عصر الاغريق أو عصر النهضة أو فى القرن السابع عشر ، حيث كان الجو العام يبعث الفنانين على القيام بأعمال عظيمة فى ثقـــة عادت مستحيلة اليوم . هذا على حين نرى الباحث العلمى ، لا يوضـع تحت تصرفه فحسب ما يساوى ملايين الجنيهات من الأجهزة والآلات ، بل تبسط أمامه سلطات وامارات لا ينتظر منه الا أن يمد اليها يده ليستولى عليها . فهو يذهب الى عمله ، مثلما كان يذهب تسيانو فى الماضى ، واثقا بان موجة الاعجاب الشعبى تتدفق فى اتجاهه .

ولكن مع أن العلم قد امتص الكثـــير من وظائف الفن ، وصرف اليه الكثيرين ممن كان من الممكن أن يصبحوا فنانين ، الا أنه من الواضح أنه لا يمكن أن يتخذ بديلا عن الفن . ذلك أن العملية الذهنية قد تكون واحدة فى الحالتين ، لكن الغاية مختلفة ، وقد عرفت ثلاث وجهات نظر فيما يتعلق بغاية الفن : الأولى هى تقليد العالم الخـــارجى ، والثانية هى التأثير فى السلوك الانسانى ، والثالثة هى بعث نوع من النشوة . وكانت وجهة النظر الأولى من أشنع ما وقع فيه الفكر الاغريقى من أخطاء . فلو كان الفن تقليدا ، لما اهتممنا بأمره . ولكن كان من مكانة هذا الفكر الاغريقى ، أن بعثت نظرية التقليد من جديد فى عصر النهضة ، على حين كانت وجهة النظر الثانية هى السائدة فى القرون الوسطى . وأما وجهة النظر الثالثة فقد ابتدعها الرومانتيكيون ولم تزل سائدة حتى اليوم . واذا نحن طرحنا جانبا السؤال : أى وجهات النظر الثلاث أصح ، ونظرنا فى أيها أوفق لعصر يهيمن عليه العلم ، لا تضح لنا أن وجهة النظر الأولى لا معنى لها ، لأن العلم قد ابتكر وسـائل أخرى لنقل صور العالم الخارجى على نحو أدق من أى فن . وكذلك أدى العلم الى نقض وجهة النظر الثانية ، اذ ان بوسع السينما أو التليفزيون بلا جدال أن يؤثرا فى سلوك الناس بصــورة أشد فعالية بكثير من أى عمـل فنى مهما تكن روعتــه . ومن الصحيح ان حكومات بعض البلدان ما زالت تصر على وجهة النظر الثانية ، ولكن الجيل الجـديد من فنانى هذه البلاد قد عاد للأخذ بأساليب الفن الحديث . وهكذا يبدو أن وجهة النظر الثالثة هى الوحيدة التى يمكن تبريرها فى عصر يسيطر عليه العلم .

ولا شك أن العمارة كانت تعتمد دائمـــا على القياس والحساب . ولكن ينبغى ألا ننسى مقدار ما كانت تعتمد عليه فى عمدها وزخارفها من تقليد لصور العالم الخارجى . والقول بأن العمارة يمكن أن تستغنى كلية عن الزخرف ما كان ليخطر ببال أحد قبل بضع عشرات من السنوات . على أنه من الغريب أن أولئك الذين تحيرهم أو تسخطهم اتجاهات فن التصـوير الحديث ، كثيرا ما يتيهون اعجابا بهذه الصناديق الضخمة من الزجاج والصلب التى نمت فى كل مكان ، وكأنما بفعل معجزة ، خلال السنوات العشر الأخيرة . مع أن كلا الظاهرتين مرجعه نفس الأسباب ، أى التفريق الوظيفى ، والانصراف عن صـور العالم الخارجى ، وانتصار العلم . وهناك علاقة بين عمارة الصناديق الزجاجية وفن التصوير التجريدى . انها علاقة الطراز الواحد ، التى تربط بين التصوير والعمارة فى عصور الاتساق الفنى ، كما فى القرن الثالث عشر أو السابع عشر . فليست العمارة الحديثة وظيفية فحسب ، وانما هى فى احسن صورها طراز لا يقل فى تحدد خصائصه واعتسافه Arbitrary عن الفن القوطى . وفى الربع الأول من هذا القرن ، أخذ بعض الفنانين فى هولندا وروسيا وفرنسا فى تطبيق النظرية القائلة بأن جميع الفنون تسعى الى بلوغ مقام الموسيقى . ومن الغريب أن هذه الفلسفة الفيثاغورية قد انتجت طرازا ، وهو الطراز الذى نراه على أصفاه فى أعمال المصور الهولندى موندريان . وعن طريق « الباوهاوس » * أصبح هذا الطراز هو الطراز السائد فى العمارة الحديثة .

وهناك علاقة أخرى بين العمارة الحديثة وفن التصوير الحديث ، تبدو من فعل الصدفة . اذ يكفى أن نتأمل أعالى مبنى زجاجى وقد انعكست على صـفحته السحب أو مشهد الغروب ، لنرى أن هذا المبنى قد استحال اطارا للوحة «تاشية» متحركة رائعة الجمال . ولا ريب أن المؤرخين فى المستقبل سوف لا يعتبرون ذلك البتة محض صدفة ، وانما سيعتبرونه ذروة تطور طويل بدأ بالعصر الرومانتيكى عندما أخذ الشعراء والفلاسفة يرون فى حركة السحب بمثـــابة رمز لملكة كانت مجهولة من قبل من ملكات ذهن الانسان .

واذا تساءلنا الآن : الام سيستمر الفن الحديث فى اتجاهه الحاضر ؟ فالجواب : لامد طويل جـدا . سـوف تظل العمارة خالية من الزخرف وقائمة على صناديق الزجاج وأطـواق الصلب ، وسوف يظل فن التصوير ذاتيا غامضا يعتمد بالأحرى على الصدفة أكثر مما يعتمد على القواعد ، وعلى « البلوت » أكثر مما يعتمد على الحساب ، وعلى الآفاق الباطنة Inscape أكثر مما يعتمد على الواقع الخارجى .

ومما يستلفت النظر أن « التاشية » قد شـاعت شيوعا عظيما ، حتى أضحت طرازا علميا ، كما كان الفن القوطى فى القرن الرابع عشر ، أو الباروك فى السابع عشر . ولا يمكن أن نعزو ذلك الى مجرد سهولتها ، فقد كانت التكعيبية تبدو كذلك فنا سهلا ، وان كانت فى الواقع فنا صعبا للغاية ، غير أنها ظلت مع ذلك محصورة بين قلة من النخبة ، ولكن يبدو انه مما يسعد الفنانين ان ينفثوا عن القوى الديونيزية الكامنـــة فى نفوسهم .

على أن طراز « البلوت » و « الدياجـرام » لا يمكن بالطبع أن يدوم الى الأبد . فالرغبة فى تقليد صور العـالم الخارجى غريزة أساسية من غرائز الانسان ، ولا بد أن تعـود هذه الرغبة يوما ما . ثم انه لما يشك فيه أن فنا يعتمد على الصدمة الأولى يمكن أن تـــدوم قيمته . فبعد أن تستنفد الصدمة طاقتها ، لا نجد شيئا يشغل الذهن . وهذا أمر يقلق وبخاصة فى فن يدين بالكثير للعقل الباطن . اذ أن هـذا العقل الباطن ـ كما يثبت تحليل الأحلام ـ أضيق حـدودا وأكثر تكرارا بل أشد تفاهة حتى من عالم العقل الواعى .

* Bauhaus مدرسة انشأها المهندس جروبيوس فى المانيا عقب الحرب العالمية الأولى ، واشترك فيها كاندنسكى وبول كليه .

و « البلوت » فى فن التصوير الحديث ترجع فى نهاية الأمر الى ذكريات قديمة لأشياء رؤيت ، ذكريات غابت فى أعماق العقل الباطن ، وترسبت ، وتحولت ، وتمثلها كياننا ، ولكنها ذكريات على كل حال . فالفنان لا يصنع شيئا من العدم ولا يمكنه لذلك ان يقطع كل صلة بالعالم المرئى .

ولو أن الرغبة فى تصوير الواقع الخارجى قد اعتمدت فحسب على مجرد الاهتمام بالاحساسات البصرية ، لما كان هناك ما يمنع من اختفائها الى الأبد من الفن . ولكنها اذا كانت تعتمد أساسا — كما تدل رسوم الأطفال — على تكوين التصورات الذهنية ، فالأرجح أنها ستعود ، لأن ملكة تكوين هذه التصورات جزءلا يتجزأ من الانسان ، كالحياة أو الحرية أو نشدان السعادة . ولكن ليس معنى ذلك ان تقليد الواقع الخارجى سيرجع الى ما كان عليـــه فى الفن الأوروبى من أواسط القرن السابع عشر حتى أواخر القرن التاسع عشر ، فما حدث فى هذه الفترة كان ظاهرة شاذة فى تاريخ الفن .

على أن الكثير من فتوحات الفن الحديث سوف يبقى . مثال ذلك التداعى الحر للصور الذى يمثل جانبا هاما فى فن بيكاسو وهنرى مور . فهذا التداعى قد عرفته الموسيقى منذ فاجنر ، وعرفه الشعر منذ رامبو ومالارميه ، بل لقد وجد ضمنا فى كل موسيقى أو شعر عظيم ، فلا حاجة الى التضحية به فى سبيل العودة الى الواقع الخارجى . وكذلك لا حاجة الى التضحية بالتعبير المباشر عن الالهام الباطن بواسـطة اللمسات والحس الغريزى بالمواد ، فكل ذلك كسب صرف . اذن فلا باس أن تبقى « البلوت » ، ولكن ينبغى اثراؤها عن طريق معرفة أكمل بتركيب الأشياء التى تستثير أكثر من غيرها مشاعرنا .

يبقى بعد ذلك أن عقيدتنا فى كل ما يتعلق بغـاية الفن قد تتغير . والتاريخ يثبت أن الفن العظيم كان يدور دائما حول شىء آخر ، كان وسيلة للتعبير عن حقيقة تعتبر أهم من الفن نفسه . والحقائق التى استطاع الفن أن يعبر عنها كانت من النوع الذى لا يمكن الافصاح عنه بأى وسيلة أخرى ، كانت حقائق قصوى Ultimate مصوغة صياغة رمزية . ولم يحقق العلم انتصاره الا باغفاله مثل هذه الحقائق ، وبعـدم طرحه أسئلة لا يمكن الجواب عنها ، وبحصر أسئلته فى « كيف » . ويبدو أنه لابد لنـــا من الانتظار طويلا قبل أن ينبثق ايمان جديد يحتاج للتعبير عنه الى صور الفن ، لا الى مجـــرد الاحصاءات والمعادلات . وحتى ذلك الحين . فلن يبلغ الفن الشأو الذى وصل اليه فى أعظم عهوده ، عهد البارثنون ، وعهد سقف السكستين ، وعهد كاتدرائية شارتر .

وليس فى وسعنا أن نفعل شيئا حيال ذلك . فلا النوايا الطيبة ، ولا بذل الأموال ، يمكن أن يغير من الأمر شيئا . بل ليس بوسعنا حتى أن نتكهن متى سيحدث التحول ، ولا ما هى الصورة التى سيتخذها . كل ما بوسعنا هو أن نقبل شاكرين ما أعطيناه ، أى هذا الفن الزخرفى الشعبى الفتى ، المكمل لعمارتنا ولعلمنا ، فهو وان يكن معرضـــا بعض الشىء لخطر الدجل والتكرار الممل ، الا أنه صادق التعبير عن هذا العصر الذى نعيش فيه .

●

الى هنا ينتهى تلخيصنا لحديث كنيث كلارك . ونحب أن نقصر تعليقنا على نقطة واحدة ، وهى أن المحاضر — فيما يخيل الينا — قد عالج موضــوعه على ثلاثة مستويات مختلفة من مستويات الفكر دون أن يربط بينها ربطا كافيا . المستوى الأول يتمثـل فى الثنـائية التى رمز اليها بعنـوانه « البلوت والدياجرام » ، أى العنصرين الفنيين اللذين يعتمد أحداهما على القوى الديونيزية المعربدة فى باطن النفس ، ويعتمدثانيهما على الحساب والقياس والصفاء الأبوللونى . والمستوى الثانى يتعلق بثنائية الاقبال على صور العالم الخارجى أو الصـد عنها . أما المستوى الثالث فهو ما أشار اليه فى ختام محاضرته ونعنى ثنائية الفن الذى يدور حول نفسه والفن الذى يعبر عما سماه بالحقائق القصوى .

ومنطق المحاضر فيما يتعلق بالثنائية الأولى ان الفـن فى الماضى كان يجمع بين النزعتين الديونيزية والأبوللونية ، ولكن فى العشرين سنة الأخيرة طغت الديونيزية فى ميـدان فـن التصوير ، على حين طغت الأبوللونية فى ميدان العمارة . وهذا صحيح بلا جدال اذا نظرنا الى الروح العامة عـلى وجه الاجمال . ولكن الذى لم يقله المحاضر ان الفن كان يميل دائما تارة ناحية الديونيزية ، وتارة ناحية الابوللونية . فهما نزعتان تتعاقبان تعاقب الليل والنهار فى تاريخ الفن من قديم الزمان . بل انهما لتتعاقبان حتى فى تاريخ فن التصوير فى هذا القرن العشرين ، فبعد الوحشية والتعبيرية حيث غلبت الديونيزية ، جاءت التكعيبية والتجريدية الهندسية تحملان علم الأبوللونية . وابتداء من الدادائية أطلت الديونيزية برأسها من جديد ، ولم تزل تطل حتى ظهرت بعد الحرب الأخيرة هذه الاتجاهات الفنية الحديثة التى يمكن أن نلقبها بالوحشية أو الدادائية الجديدة . وفى بعض الحالات الاستثنائية نرى هاتين النزعتين تتعاقبان فى أعمال الفنان الواحد ، وهذا ينطبق بالأخص على بيكاسو الذى يشبه فى شخصيته من وجوه كثيرة شخصية ليوناردو دافنشى . واذا عدنا الى القرن التاسع عشر ، رأينا الصراع بين الابوللونية والديونيزية متمثلا فى النزاع حول سيطرة الخط وسيطرةاللون بين الكلاسيكيين الجدد والرومانتيكيين .

ومن قبل ذلك نراه فى التحول من أسلوب عصر النهضة الى أسلوب الباروك . وقد اتضحت النزعة الديونيزية قبل عصر النهضة فى الفن القوطى (فالديونيزية تعنى أيضا العشق ســواء منه الالهى أو الدنيوى) . ثم اننــا اذا رجعنا الى الأساطير القديمة وجـــدناها تحدثنا عن عالم علوى وعالم سفلى . والفن الفرعونى فى مجموعة يشهد بســيادة العـالم العلوى ، بالرغم من بقاء العناصر الأوزيريسية (أو الديونيزية) على حين نرى الجدل بينهما متصلا فى الفن الهندى مثلا . ونخلص من ذلك الى القول باننا اذا نظـرنا الى الاتجاهات الجديدة فى فن التصوير على مستوى « البلوت والدياجرام » فحسب ، لم نر فيها غير موجـــة من الموجات المتعاقبة ، مع اختلاف فى الدرجة ، حيث طغت الديونيزية طغيانا أشد مما كان فى أى عصر مضى . وحتى اذا قلنا ، بلغة الديالكتيكيين ، ان الاختلاف فى الدرجة قد تحول فى حالة الاتجاهات الفنية الجديدة الى اختلاف فى النوع ، فستتغير مع ذلك دلالة هذه الاتجاهات ، ما دمنا ســـننظر الى الأبوللونية والديونيزية باعتبارهما قطبين فى حركة ديالكتيكية ، لا باعتبارهما عنصرين مستقلين ، اجتمعا فى الماضى ثم افترقا فى العصر الحديث .

وقد يبدو للوهلة الأولى أن هناك صلة وثيقة بين الثنائية الأولى ، ثنائية « البلوت والدياجرام » والثنائيـــة الثانية ، ثنائية الاقبال على صور العالم الخارجي أو الصد عنها ، بمعنى أن الديونيزية تبعث على الانطواء على الذات ، على حين تبعث الأبوللونية على التطلع الى الخارج .

●

لكن الأبوللونية ـ كما أوضـــح المحاضر فى حديثه عن الدياجرام ـ قد تستحيل هندسة ذهنية صرفا لا صلة لها اطلاقا بالعالم الخارجي ، على حين أن الديونيزية الصق دائما بالارض (ومن هنا كان « الطين) الذى أشار اليه المحاضر ، والطين ـ كما نعلم ـ مادة الوجود الأولى ، ومنه خلق الانسان) . ومعنى ذلك أن الأبوللونية تتعلق بالصورة Form على حين تتعلق الديونيزية بالمادة . وهذا يتجلى بوضوح فى افتتان الفنانين الحديثين بالمواد المختلفة واســـتخدام بعضها ـ مثل الرمل والحصى والخشب والجبس والزفت وفتـات الزجاج ونحـــو ذلك ـ فى انشاء لوحاتهم . وبهـــذا المفهوم يصبح لاصطلاح « الفن اللاصورى » ، الذى أشرنا اليه فى مقدمة الحـديث ، مضمون أوضح ، فهو الفن الذى يعنى بالمادة أكثر مما يعنى بالصورة ، وذلك على خلاف التكعيبية والمستقبلية والتجريدية الهندسية ، أى تلك التى يطلق عليها فى مجوعها اســم النزعة الصورية Formalism اذ هى تعنى بالصورة اكثـر مما تعنى بالمادة . ونستنتج من ذلك أن ديونيزية الاتجاهات الجديدة فى الفن أقرب ـ ماديا ـ من العالم الخارجى ، من أبوللونية الاتجاهات التى سبقتها فى النصف الأول من القرن العشرين .

على أن المحاضر قد ربط بين الثنائيتين من وجهة أخرى ، اذ قال ان صور العالم الخارجى كانت تعمل فى الماضى عمـل المغناطيس فى التقريب بين « البلوت والدياجرام » ، ثم تحولت صور هذا العالم ، فى لحظة ما ، من شحنة موجبة الى شـحنة سالبة ، ففصلت بينهما . ولكنه لم يحـــدثنا عن علة تحول الشحنة الموجبة الى شحنة سالبة ، أى مبعث الصد عن صور العالم الخارجى ولا مغزاه . واذا اعتبرنا أن صورة الانسان ـ من بين جميع صور العالم الخارجى ـ هى التى كانت تحتـــل دائما المقام الأول فى الفن ، فالسؤال الجوهرى فى رأينا الذى ينبغى أن نطرحه هو : لماذا اختفت صورة الانسان من الفن الحديث .. فهل هى اختفت لأن الانسان لم يعد يحتل مركز الكون .

وهذا السؤال ينقلنا الى الثنائية الثالثة ، ثنائية الفـن الذى يدور حوله والفن الذى يعبر عما سماه المحاضر بالحقائق القصوى . ذلك أن هذه الحقائق غالبا ما كانت تتقمص فى الفن صورة الانسان . ولكن هل من الممكن فى هذا العصر ، بعد كل التطور الذى طرأ على مفهومنا للكون ، أن يعـود الفن الى اتخاذ صورة الانسان رمزا لتلك الحقائق .. فاذا كنا نشـك فى ذلك ، فليس لنا أن نتوقع أن يقترن التحول الاكبر ، الذى أشار اليه المحاضر فى نهاية حديثه ، بعودة حتمية الى الاهتمام بصورة الانسان أو بصور العالم الخارجي بوجه عام (ونحـن نقصد بالعالم الخارجي مظاهره المألوفة التى اعتمد عليها الفن فى سابق العصور ، لا دقائقه واسراره) .

على أن « الحقائق القصوى » لم تتمثل منذ الأزل فى صورة الانسان . فنحن نعلم مثلا ، من الأساطير الاغريقية ، أن الربة اثينا قبل أن تظهر فى صورة غادة حسناء فارعة القوام ، قد اتخذت صورة لبؤة ضاربة فى برارى الأناضول عنـــدما كانت تمثل دور « الأم الكبـــرى » ، أى ربة الأرض . وليس من المستبعد انها كانت تتخذ قبل ذلك صورا أمعن فى الغرابة . وعبادة « الأم الكبرى » أو « الربة الكبرى » كانت فيما يبدو أقدم العبادات التى عرفها الانسان بعد اكتشاف الزراعة .

وهناك صلة قوية بين هذه الأسطورة القديمة واســطورة ديونيزوس ، اذ أن كلتيهما رمز للخصوبة . فاذا نحن اخـــذنا بقول بعض النقاد الذين يرون أن النزعات اللاصورية فى الفن الحديث كانت بمثابة رد فعل « للجفاف » الذى انتهت اليـــه النزعات الصورية السابقة ، لكان معنى ذلك ان ديونيزية الفن الحديث ، ونزعته الى الالتصاق بالأرض ، وبالمادة دون الصورة هى بمثابة عودة الى اليـنـــابيع الطوفانية الاولى ، ينابيع الخصوبة الكامنة على السواء فى أعماق الانسان وأعماق الأرض وأعماق الكون .

واذا صح هذا التقدير ، فلنا أن نتساءل : هل تبشر هذه الديونيزية اذن بمولد جديد .



جـــولة يوم المبايعـــة









فلسفة العقاد

بين العقل والدين

بقلم عبد الفتاح الديدى



احاول أن أتقدم الى مجالات الفلسفة الوعرة من اجل الكشف عن مقومات التفكير العقادى . ولن أوغل فى نطاق العقيدة وعلم الكلام الاسلاميين حتى أتقصى بذور الاتجاهات الروحية لدى فيلسوفنا العربى . ولكننى سألمس كل ذلك لمسات لا تفسد الاصول ولا تضيع معالم الفلسفات القديمة من ناحية ولا تؤدى من ناحية أخرى الى الاكثار من المصطلحات الغريبة التى قد تنفر غير المتخصصين فى الفلسفة ، من الموضوع .

والفلسفة علم يبحث فى ظواهر الوجود ويستوضح معالم الاشياء وينظر فى الزمان والمكان والعلية . واذا كان العلماء قد اكتفوا دائما بتقرير كل ما يجرى فى الحياة فانهم لم يكفوا قط عن دفع الفلاسفة الى الانشغال بدلالات الامور والى السعى لوضع تفاسير عن كل ما يحدث فى نطاق الوجود . فالعلماء قد اختاروا جانب الامان فى تقرير الاحداث والوقائع واخلوا مجال التفاسير للفلاسفة .

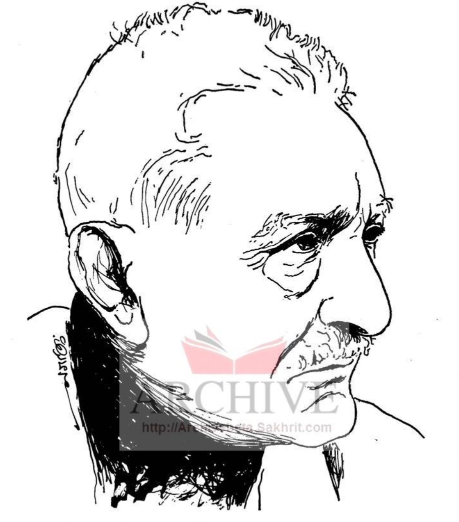
وقد يبلغ المفكر مرحلة الحكمة او مرحلة التجديف على قدر استعداده من المران العقلى والقياس المنطقى ولكنه لا يبلغ درجة الفلسفة الا اذا اصطنع أسلوب الفلاسفة وأخضع نفسه لمقاييسهم وخاض مثلهم فى شئون الوجود والموت وأسرار الحياة والعدم وادرك رموزهم وكلماتهم واشاراتهم وتوصل الى مرتبة الاحساس بمعنوياتهم .

وقد يكتفى المفكر بأن يتابع شئون المعاش معتمدا على قوة المنطق وصلابته وبان يزاول حرفة العمل العقلى فى المسائل العادية ولكنه لا يطلق عليه اسم الفيلسوف الا اذا اتخذ من كلام الفلاسفة مقودا للتعرف على الحقائق والوقائع وسلم بمنطقهم فى الاستناد الى قيمهم ومفاهيمهم لا من حيث هى زاد للحكم والمواعظ وانما من حيث هى منهج وخطة فى التحقيق والاداء .

فالفيلسوف لا يصبح فيلسوفا الا اذا استطاع أن يتشرب روح الفلسفة وطرائقها فى التعبير من ناحية وأن يقدر الرأى قدره وأن يعرف للفكرة خطورتها وأن يعترف فيما بينه وبين نفسه بمهام النظر العقلى واهميته من ناحية أخرى . الفلسفة ميدان مفتوح أمام الجميع يمكن أن يدرج اليه كل مشتغل بالفكر على شرط أن يمر بكل أنواع المران الذى يقتضيه التعبير الفلسفى السليم وعلى شرط أن يحمل فى ذوقه وحسه مسئولية الرأى . الفارق بين الفيلسوف وبين سواه هو أن الفيلسوف يتنبه دائما الى مسئولية حمل الفكرة والنطق بالرأى . وهاتان الناحيتان فى رأيى متوفرتان فى شخص العقاد وان لم تتوفر له شهادات الجامعات التى توفرت لسواه ولم يعرف مع ذلك للرأى قدرا ولا للقيم وزنا ، ولا أود أن أعقد ههنا أطرافا من الموازنات التى يعرفها المتأمل بمجرد التلميح ولا حاجة به الى تذكير مفصل .

•

وقد تعرض العقاد هو نفسه لمثل موقفى هذا حين أراد أن ينظر فيما اذا كان من الممكن ادخال اسم الغزالى بين الفلاسفة الخلص أم لا . فقد درج أصحاب التواريخ الفلسفية لرجال الاسلام على أن يبدءوا الفلسفة الاسلامية بالكندى وأن يقرؤا أسماء ابن سينا والفارابى وابن رشد وابن باجه بين هؤلاء الرجال دون اسم الغزالى نفسه . والمشكلة تحتاج ولا شك الى اعادة نظر العقاد فى الامر حين يتطلع الى وضع الغزالى فى درجة فلسفية أعلى من هؤلاء جميعا . فهو مطالب أولا بتحديد موقف الفيلسوف وطبيعته ومهمته من أجل ادراج اسم الغزالى بين الفلاسفة الخلص . كذلك يطالب العقاد بتقدير الغزالى تقديرا يتناسب مع محاولة وضعه بين أصحاب النظر العقلى الخالص . لابد من القاء أضواء معينة على شخصية الغزالى وفكره حتى يصبح الامام الغزالى فيلسوفا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان .



عباس محمود العقاد

ونحن لا نود بطبيعة الحال ان نطيل فى استعراض المشاكل المتعلقة بالفلسفة الاسلامية عموما . فهذا لا يهمنا الا بقدر ما يؤدى الامر الى ادخال العقاد فى زمرة الفلاسفة الذين يتابعهم والذين نعترف بكيانهم الفلسفى . ومن الامور المكررة المعادة ان فلاسفة الاسلام الاقدمين ليسوا افضل ما يمثل العقل العربى وان من علماء الكلام ورجال الفقه ومشرعى العقيدة من يبلغ مستوى أعلى من المستوى الذى بلغه الفلاسفة الاصلاء فى التقدير الفلسفى . وقد أخذ بهذا الراى الشيخ مصطفى عبد الرازق ولفيف كبير من مفسرى ومؤرخى وشراح الفلاسفة الاسلامية من الغربيين . ولا شك أن العقاد قد واجه مثل هذه المعضلة عندما تصدى للكتابة عن الغزالى كفيلسوف . فأراد أن يعبر عن مدى ادراك الغزالى لجملة من اشكالات الفلسفة على المستوى الفلسفى المحض ، بل أراد أن يلفت نظر الجميع الى أن الغزالى قد بز معظم المشتغلين بالفلسفة فى قدرته على القاء أضواء خاصة على معالم الفكر ومعضلاته مما لم يعرفه الفلاسفة الخلص أنفسهم .

والواقع أننا لو دققنا النظر اوجدنا الغزالى من أهم من أضاف الى الميتافيزيقا وعلوم ما وراء الطبيعة اضافات جادة مبتكرة بالنسبة الى عصره وبالنسبة الى التطورات التى شملت تاريخ الفكر البشرى عامة . ويحاول العقاد اثبات ذلك عن طريق ثلاث خطوات :

أولاها أن الغزالى قد اكتملت له أداة الفلسفة ، بل انه لم تكتمل له أداة فقط كما كملت له أداة الفلسفة . وهذا تعبير دقيق وخطير معا فيما يتعلق بشخص الغزالى . ومعناه أن الغزالى الفيلسوف قد تفوق على الغزالى المتصوف وعلى الغزالى الامام الدينى . ولولا شبهة الفلسفة فى عصره بالمعنى الذى تواضعوا عليه آنذاك لبقى فى هذا الميدان نفسه مستقلا عن اهتمامات الدين .

وثانية هذه الخطوات هى أن العقاد قد أقر ملكة الغزالى فى التفلسف وفى بحث المسائل من الوجهة الفلسفية . وقال ان دلائل هذه الملكة ظاهرة بينة فى منهج الغزالى الذى توخاه كلما عرض لمسألة من مسائل ما وراء الطبيعة . وتتلخص هذه الدلائل فى حسن الفهم للمسائل المجردة أو المفارقة على حد تعبير الفلاسفة العرب الاقدمين وفى القدرة على تجريد الذهن من قيود المالوف .

وثالثة هذه الخطوات هى اثبات القرابة بين السليقة الصوفية والسليقة الفلسفية . وقد يظن أن طبيعة التصوف وطبيعة الفلسفة لا تتلاقيان . ولكن هذا غير صحيح فى نوع معين من التصوف وهو الذى يقوم أساسا على التأمل الطويل والبحث العويص حتى يذهب بالفكر الى غاية أشواطه ويلاقى بعد ذلك بين حدود الفكر وحدود الالهام . ويقول أستاذنا العقاد : ان هذا التصوف مدد للفلسفة يتمم لها أداتها ولا ينقصها ووسيلة ناجعة للتغلب على الذاتية أو « الانانية » فضلا عن المألوفات التى تتعلق بالذات وتحصر الانسان فيما هو فيه .

●

والواقع كما نعلم جميعا ان فلاسفة الاسلام قد شغلوا أنفسهم طول الوقت بمشكلة التوفيق بين العقل وبين العقيدة أو بين الفلسفة وبين الدين . لقد خص فلاسفة الاسلام هذا الجانب بقسط كبير من فكرهم وأدلى فيه كل منهم بدلوه . وليست هذه النظرات التوفيقية بالشىء الممتع حقا من وجهة نظر فلسفات اليوم . فهذه كلها مواقف تصفية يضيق المرء فيها بروح التزييف واساءة الفهم أصلا للمشكلة . وقلما يشغل مفكر حديث الرأى والنظرة نفسه بمراجعة أمثال هذه التوفيقات على أساس الاختلاف الغائى والمنهجى فى كل من الدين والفلسفة . فالدين لا يهدف الى ما تهدف اليه الفلسفة ولا يشق نفس الطريق العملى فى الاثبات والتدليل . والدين يقصد الى توكيد العقيدة فى الانسان بينما تتوافق الفلسفة فى مواقفها مع العلوم المعرفية . وقد تتلامس جوانب فى الدين مع جوانب فى الفلسفة ولكن هذا التلامس لا يعنى أكثر من تلامس محيطى دائرتين منفصلتين موضوعا ومختلفتين شكلا .

والمتدين عادة لا يحتاج الى الفلسفة لأنه يسقط من اعتباراته أشياءكثيرة من بينها الاهتمامبالمؤديات العقلية والعمليةلاحاسيسه الوجدانية . ولكن الفلسفة احتاجت زمنا طويلا الى الدين حينما كان الدين اقدر على الاستجابة لما لا تجرؤ الفلسفات على تناوله من أمور الفكر والفهم . كذلك استطاع الدين ان يمثل فى بعض الاحيان مواقف التحرر العقلى بالنسبة الى الاوضاع التقليدية والافكار الجامدة . أو بعبارة أخرى استطاع الدين أن يلمس المجالات التى تفتحت عليها العلوم بعد عصور طوال .

وعلى الرغم من أن الفلاسفة أرادوا تأييد الدين بأفكارهم الفلسفية وتأكيد الحقائق القرآنية بنظرياتهم الفلسفية فان كتاباتهم التى تعمدوا ايرادها فى هذه المجالات لا يطيقها العقل الحديث . وجانب الفطنة الحقيقية ههنا فى هذا الميدان هو الذى لا يقف موقف المؤيد لنظرية اسلامية معينة بل يدرك مؤديات هذه النظرية فى مجالات الفهم الفلسفى الخالص ويعمل على تنقيتها والتدليل عليها واثبات احقيتها على أية نظرية سواها .

فمثلا يقول القرآن بحدوث العالم وتسير معالم الفكر الاسلامى كلها من ثم فى هذا الاتجاه . أى أن كل فكر اسلامى يقوم أساسا بقصد تأييد هذا الموقف . ولكن لم يخطر على بال احد فلاسفة المسلمين أن ينقل هذه النظرة الى مجال الفلسفة البحتةليأخذ نفسه بمبدأ العمل على تثبيت هذه النظرة فى حد ذاتها ، بغض النظر عن تعلقها بالدين أو عدم تعلقها به . وفى هذه الحالة لا تأتى الاراء الفلسفية مؤيدة للدين أو مكملة له ولكنه هو نفسه يكون بمثابة الحافز لها على الظهور . يكون الدين هنا بمثابة الدوافع الموحية الى اتخاذ مواقف معينة حيال بعض المسائل .

ومن المؤكد أن هذا لم يكن تام الوضوح لدى كل من الغزالى والعقاد الا اذا ابتعدا ابتعادا ملموسا عن نقاش العقيدة . ولكن من المؤكد أيضا أن النظرات الاساسية عندهما تقوم على أساس تدعيم نظرى مستقل لأهم المبادىء العقيدية فى الاسلام . والعقاد فى الواقع لم يقم كأى فيلسوف اسلامى بمهمة التوفيق بين الفلسفة والدين ولكنه لم يدع وجها من أوجه النظر الدينى الخالص الا واسبغ عليه كيانا فلسفيا قائما بذاته . لم يترك العقاد وجها نظريا من الاوجه النظرية التى تؤيد الدين الاسلامى الا وتشيع له وآثره بالمعقولية والافضلية على كل النظريات . ولعل هذا هو ما يشككنا احيانا فى مواقف العقاد كفيلسوف . ولكن النظرة الفلسفية الدقيقة هى التى تميز فكر العقاد الفلسفى فى ذاته وتقدره كما هو وتعرف قيمه بغض النظر عن الملابسات . ان الذى يستطيع ان يقدر فلسفة العقاد حق قدرها هو الذى يملك الفلسفة الصائبة التى لا تفسد قياساتها ولاتضيع موازينها لاعتبارات معينة .

ولا بد اذن من أن نخرج الاعتبارات الدينية المتصلة بفلسفة العقاد من محيط نظرنا حينما نعمد الى تحليل هذه الفلسفة حتى لا نجعلها موضع شك أو موضع انكار . والمهم هو أن ندرك مقدار النجاح الذى أصابته هذه الفلسفة فى تحقيق منظوراتها وتأدية أغراضها . وليس المهم هو أن نفطن الى ما وراءها من تأييدات عقلية لبذرات دينية أصيلة . فالعقاد رجل يعمل فى حقل الفكر العربى متأثرا بعقيدة الاسلام كأى فيلسوف غربى مسيحى يستمد كيانه من الملامح الدينية . ويزيد العقاد بطبيعة الحال أن يعلم ما فى الروح الغربى من عداء جذرى لكل معتقداتنا وما يكنه الفلاسفة والمستشرقون والادباء لمعالم فكرنا العربى من ازدراء واستصغار . وقد يكون حماس العقاد القومى سببا فى احساسنا بما يسبغه هذا الحماس على فكره من التعصب وعلى فكر قرائه من التخوف . ولكن أشد أنواع الفكر الفلسفى اغفالا هو الذى يفشل فى استخلاص النظر العقلى البحت من شوائب الملابسات التى تتعلق به عادة وتبعث فى جوانبه حرارة الوضع وطابع الظروف .

وكدت الآن أسترسل فى عرض الموضوع بغير ان أمسك مباشرة بمسائل الفلسفة العقادية ذاتها . ولكن هذه المقدمة لا غنى عنها كمدخل الى الفلسفة العقادية لا لمجرد النظر الى مقدار ما أدته هذه الفلسفة فى خدمة الدين بالتحليل والتأييد بل لكى نفطن منذ الآن الى التحولات التى تمت على يد العقاد فى النظر الدينى ذاته . ان الاسلام الذى ورثه العقاد عن أبويه وعن جمال الدين الافغانى ومحمد عبده يختلف عن الاسلام الذى نتسلمه اليوم على الصحائف التى دبجها قلم العقاد . لقد تسلم العقاد زاد الاسلام وتسلم معه فطنة محمد عبده وروح جمال الدين الافغانى. فلم نلبث ان عرفنا التفكير كفريضة من فرائض الدين ولم نلبث ان ظهرت أمام عيوننا معالم الديموقراطية الاسلامية وحقوق المرأة وكيان الانسان ودقائق الفلسفة القرآنية على نحو لم يسبق له مثيل فى اللغة العربية . لا شك فى أن تصور مفهوم الاسلام قد تغير عما كان عليه منذ ثلاثين سنة ولاشك أن ما ندين به اليوم مغاير لما كنا نعتنقه قبل اليوم . سيتحدث الناس قريبا عن الاسلام قبل العقاد والاسلام بعد العقاد . وسيعرف الناس عما قريب ان احق الناس بالامامة بعد محمد عبده هو الاستاذ الامام عباس محمود العقاد .

لقد تسلمنا اليوم من العقاد اسلاما آخر .. اسلاما يعتمد على التشخيص والتجسيم .. اسلاما يقيم التماثيل للانبياء داخل مسجد الفكر .. اسلاما يعرف أقصى آماد الحرية وسط الضرورات المادية والحضارية .. اسلاما يقوم الناس بمقياس العمل الحر .. اسلاما فيه التكليف والحرية والامانة عهد أمام الله وأمام الضمير .. لقد تسلمنا من العقاد الاسلام وقد تبينت شخصياته وشخوصه واتضحت معالم ابطاله وملامح رجاله واستوت لنا أدوات التمحيص لعناصره وبذوره وموحياته . وأكثر من هذا أن الكلام عن الاسلام صار اليوم مقيدا بما أضافه العقاد . فاما أن نكتب أحسن مما كتبه العقاد عن الاسلام أو فلنصمت صمتا حميدا . والصمت أحمد .

والعقاد حين أراد أن يفكر فى الاسلام لم يفكر فيه الا بوعى الرجل الصادى الذى يلتمس فى الايمان مجسماته المادية وأشخاصه الحقيقية الماثلة . ان رسولنا محمدا عليه الصلاة والسلام ثم أبا بكر وعمر وذا النورين ومعاوية وعلى وأبا الشهداء وخالد .. كل اولئك قد أصبحوا أشخاصا ماثلين فى تاريخنا واقواما حقيقيين ننتمى اليهم وينتمى اليهم أبناؤنا من بعدنا . ومن أراد ان يتصور الاسلام اليوم بدون الاضافات العقادية سيقوى على معرفة القدر الحقيقى لكتابات العقاد عن الاسلام . فانها تماثيل فعلية جعلت المسلمين يلمسون بأيديهم ويرون بعيونهم كل الشخصيات وكل المبادىء التى اشتمل عليها الاسلام .

وقد شاء العقاد أن ياتى بنظرية أساسية فى الوجود تصمد أمام جميع الانظار السابقة ويعتمد عليها فى تقدير اتجاهه الاصيل بين الفلسفات العالمية . لانه أحس منذ زمن بعيد أن موضوع الفلسفة هو الوجود ومسائله الابدية . وهذه كما يقول العقاد شىء ومعارف الناس عن الموجودات المتعددة شىء آخر . فمسائل الوجود الابدية باقية بعد مسائل العلم القديم ومسائل العلم الحديث على السواء . ولا يزال فلاسفة اليوم حيث كان فلاسفة الامس فى هذا الموضوع الخالد المتجدد وهو موضوع الوجود الذى لا يغيره تغير الآراء فى الموجودات .

وقد تبين للعقاد بهذا الصدد أن العقيدة الدينية هى أقرب الفلسفات الى المعقول وليس قصارى الامر فيها أنه أمر تصديق وايمان . بل أحس العقاد عندما انتهى من كتابه عن ابن سينا أنه لا بد من وقفة فى كل تفسير للوجود وأن وقفة المؤمن أصح من وقفات الفلاسفة فى النهاية . لماذا ؟. يقول العقاد فى كتابه عن ابن سينا (ص ٣٤) مجيبا على هذا السؤال : لسبب بسيط وهو أن الفرق بين الفلسفة الالهية والفلسفة المادية فى هذا أن الفلسفة الالهية لم تغلق الباب ولم تختم الاشكال باقرار الاشكال وتركت الباب مفتوحا لمن يبتغى الوصول عن طريق التأمل أو طريق الرياضة الروحية أو طريق الاستشراف للكشف والالهام .

والمشكلة التى عاناها بفكره المنطقى العتيد هى كيف يظهر الوجود أولا وكيف يتم تماس المعقولات والماديات ثانيا . ان الدين يفترض حدوث العالم ويفترض خلق الله لهذا العالم عن قصد وتدبير . فالوجود من هذه الناحية يتصف بالحتمية . أعنى أنه اذا كان الله قد خلق العالم فهو لم يخلقه للتسلية ولم يخلقه بالصدفة وانما خلقه قصدا لحكمة أزلية . هذا الوجود الذى نعيش فيه وجود حتمى يتصف بالجزم والضرورة . ليس هذا الوجود عرضا من الاعراض السطحية وليس حدثا من الاحداث العارضة . انما هو وجود ضرورى جزمى لم يات عبثا ولم يصدر عن الصدفة ولم ينتج عن ظروف جزئية .. الوجود المطلق ليس مجرد عارض من العوارض الطارئة لأسباب مؤقتة . والدين يقرر هذا كله ولا يقبل أى حل آخر . ولكنه يضع فى نفس الوقت نظرة أخرى تتعارض فى جوهرها مع أصل هذه النظرية الحتمية ان الوجود مدبر وضرورى وحتمى ومتصل فى اطار النظام الموضوع ولكن تغشاه مع ذلك ظروف استثنائية تفسد الحتمية وتوجد مجالا كبيرا لنفاذ الاختلال الى جوهر النظام الحتمى القائم . فكل حديد يتمدد بالحرارة . هذا هو النظام الابدى السرمدى . ولكن هذا لا يمنع أن ياتى ولى من أولياء الله فيخرم هذا النظام القائم ويقرب الحديد من النار فينكمش بين أصابعه .

أو بعبارة أخرى الدين يفرض حتمية الوجود واحتماله فى وقت معا . فيثبت الدين أن الله لم يخلق الوجود عبثا أولا ومن ثم فهو وجود حتمى يمضى فى نظام وتدبير دائمين . ويثبت الدين أيضا احتمالية الحدث حتى يترك للانبياء فرص الاخلال بالنظام القائم داخل الوجود والمفروض عليه . فلا بد أن يكون الوجود ضروريا حتميا لاثبات مشيئة الله وقصدية الوجود ولابد أن يكون الوجود عرضيا احتماليا لتدخل الارادة الالهية من حين الى حين فيما لا يتفق مع قوانين الوجود الثابتة . فاذا قال القرآن : « سبحان الذى أسرى بعبده ليلا .. » كان التفسير العقائدى قابلا للاستجابة لمثل هذه الاحداث وتبرير الوقائع التى تتعارض مع قوانين الكثافة والزمان والمكان والجاذبية . فالدين يثبت الاعتقاد فى حتمية الوجود واحتماليته معا .

وقد فطن العقاد لذلك وأراد أن يصف الوجود وصفا أوليا بسيطا يقوى به مسالك الوجود الحتمى . أراد العقاد أن يؤيد قصدية الوجود وأن ينفى عنه العبث واللامعقولية . فهل الارادة الالهية هى التى قضت باحداثه وهل هى حادثة أو قديمة ؟ ورده على ذلك أن الله قديم لا يتغير فليس يجوز فى حقه حدوث الارادة . لأن حدوثها انما يكون لما هو أفضل أو لما هو مفضول وكلاهما ممتنع بالنسبة الى الله .

ولكن اذا لم نفترض وجود الوجود وجودا اراديا فكيف تكون المادة قوة عمياء منذ الازل ثم يطرد التقدم فيها من هذه الحركة العمياء الى حركة النبات ثم حركة الحيوان ثم حركة العقل فى الحيوان عند بلوغه مرتبة الانسان ؟ أيسمى هذا تقدما مطردا بغير هداية فى عقل سابق ؟ أم ننكر انه تقدم مطرد لنهرب من القول بسبق العقل والحياة ؟ ان فاقد الشىء لا يعطيه كما يقولون . هكذا يقول العقاد . فلماذا كل هذا الهروب من تقرير وجود العقل قبل المادة اذا كان تقرير وجود المادة قبل العقل يصل بنا الى هذه الاحالات ويلجئنا فى اول خطوة الى التسليم بالاضداد ؟

وهنا يتعامل العقاد مع نفسه تعاملا فلسفيا . وهو كما رأينا ينظر فى الامر من جميع وجوهه ويريد ان يحسم فيه . فهل يأتى الحل الذى يقدمه فلسفيا فى جملته وتفصيله ام يأتى مجرد تشبع دينى بسيط ؟ هل يقدم العقاد على النظر فى اخطر مسالة من مسائل ماوراء الطبيعة بالاسلوب الذاتى ام بالاسلوب الموضوعى ؟ هل يضع العقاد جوهر فكره فى قالب مثالى أم فى قالب وضعى ؟

لابد ان يجتاز العقاد مذاهب المادة وان يكون موضوعيا اكثر من الموضوعيين . ولابد ان يتخطى العقاد تصورات الواقعية وان يكون وضعيا اكثر من الوضعيين . تلزمه لذلك من ثم حقيقة أولية واولى فى آن معا وأن تكون هذه الحقيقة غنية عن الاثبات . ينبغى ان تتوفر لديه حقيقة اولى تشبه البديهية وتحصل منطقها فى نفسها وتكون بمثابة الكلمة التى تحمل بساطتها وجوهريتها واخلاقها فى وقت واحد . لابد له من عبارة بمثابة البديهية التى لا تحتاج الى دليل ولا تحتوى مع ذلك فى ذاتها على اية عملية منطقية تركيبية او ذهنية .

ويرد على خاطر العقاد تعبير الانا افكر او الكوجيتو الديكارتى . يقول ديكارت انا افكر فانا اذن موجود ويثبت بهذه الجملة وجود الذات العاقلة الذى لا يحتمل الشك . والعقاد يشير الى هذا الانا افكر الديكارتى او ما نسميه فى الفلسفة بالكوجيتو فى عرض كلامه عن النفس والانا لدى ابن سينا فيقول (ص ٩٨ من كتابه عن ابن سينا فى مجموعة اقرأ) : « وليست النفس متحيزة ولا حالة فى المتحيز . لانها لا تنقسم بانقسام الجسم ولا تتوقف عليه . فالمشار اليه بقولى « أنا » باق فى احوال الجسد كلها سواء فى نموها أو ذبولها . وقد يكون الانسان مدركا للمشار اليه بقولى « أنا » حالما يكون غافلا عن جميع أعضائه (والانية) لا تتوقف على حقيقة خارجية ولا على شعور بالاعضاء الجسدية . فابن سينا فى اثبات وجود النفس على هذه الصورة سابق للفيلسوف الفرنسى ديكارت الذى يبطل الشك فى الوجود بقوله : «انا افكر انا موجود » ويعتبر هذه الحقيقة اولى الحقائق الغنية عن الاثبات . وهو سابق له بالقول بان الايجاد فيض دائم من قدرة الله . فلا تدوم للموجود صفة الوجود بمجرد ايجاده . بل يكسبها على التجدد وعلى الدوام » .

ويهمنا هذا الكلام من جوانب عديدة اولها انه بمثابة مدار يدور حوله الفكر العقادى فى تلك الفترة المتصلة بعد الحرب العالمية الثانية . وثانيها أن العقاد هنا يرى مالى هذه الحقيقة من اثبات للنفس وهو بغنى عن ذلك حين يشتغل بالنظر فى الوجود ذاته . وثالثها ان العقاد يقرر حقيقة « الكوجيتو » على نحو معين حين يقول عنها : « انا افكر انا موجود » فيلاحظ بذلك ضرورة انتزاع اى عملية منطقية سوى التعادل المعنوى فى غير قياس اوبرهان بين انا افكر وبين انا موجود . فالشائع ان هذه العبارة تقال على نحو مألوف هو « انا افكر فانا اذن موجود » ولكن هذا التركيب يضيع البداهة فى التعبير الاولى ويجعلها شبيهة بالاستدلال . لذلك يحرص العقاد على كتابتها على هذا النحو : « انا افكر انا موجود » .

ويريد العقاد ان يضع مثل هذه الحقيقة . يود العقاد ان يضع حقيقة اولى لا تحتاج الى اى اثبات او تدليل وتقوم بنفسها كحقيقة فى غير حاجة الى برهان . ولكن حقيقة العقاد يجب ان تكون موضوعية لا ذاتية وان تكون واقعية لا مثالية وان تكون اثباتا لعالم الوجود لا لعالم النفس . يجب ان نبعد كل الشك عن الوجود ذاته لا عن النفس . لان الوجود اذا كان موجودا فان وجوده ذاته يحمل معنى ارادته ويقطع باليقين والحتمية معا . والوجود موجود . هذا لاشك فيه . ولكن مجرد كون الوجود موجودا يدل على ضياع العدم . الوجود الموجود يعادل انعدام العدم . ومن ثم أو فمن باب أولى يكون الوجود فاعليا مريدا قاصدا لان الوجود يقتضى زوال العدم والعدم لا يزول الا بارادة مريد . فالوجود موجود تعبير يعنى ان ثمة ارادة اعدام للعدم .

وهنا يصرخ العقاد : اكتشفتها .. اكتشفتها .. الوجود موجود فالعدم معدوم . ونسـاله على نحو ما ساله صاحبه ومحاوره فى كتاب فى بيتى : اباسم الفلسفة تتكلم ام باسم الدين ؟ فيقول : بل باسم الفلسفة اتكلم الآن . الوجود موجود فالعدم معدوم .. اراد الوجود ان يكون فانتفى العدم.. او ظهر الوجود فكان ظهوره بمثابة ارادة لاعدام العدم . مجرد الوجود يعنى ارادة اعدام العدم . ومجرد الاستجابة هى دليل الارادة .

●

كان الفيلسوف الفرنسى موريس ميرلوبونتى يقول دائما ان الحب هو ان تحب لا ان تحب . وكنت لا استغرب ذلك القول ولكن غيرى من الاصدقاء اعترضوا عليه . واجبت عنه بان الانسان لا يعرف امكانيات القلوب وهى تتفتح بمحض ارادتها للاستجابة لكل البواعث والنزوات الا اذا رأى ذلك رؤيةالعين وهو يواجه قلبا محبا عاشقا مستجيبا . لن يذوق الحب محب لا يكون هو نفسه موضوعا لحب .. ان المحب عادة يكون هو نفسه شديد الوله والكلف بمن يحب وتشغله هواجسه ووساوسه عن استطلاع باطن نفسه واستخلاص مشاعره الذاتية . ان الحب لا ان تحب فتشغلك عواطفك عن نفسك وخاطرك لان الحب اعمى كما يقولون ولكن الحب هو ان تحب اى أن تكون موضوعا لحب فترى الاشارة منك وهى تلبى عن طيب خاطر وفى غمرة حقيقية من السعادة والشوق والفداء .

وكذلك امر الوجود فى وجوده لان العدم يلبى فى الحال وينعدم صاغرا . فيكون مجرد الوجود ارادة لانتفاء العدم واستحالته فى ذاته . الحب هو استجابة ارادة مغايرةالوجود

هو استجابة الانتفاء العدمى . الوجود لا يكون الا مريدا والا استحال انتفاء العدم . الوجود موجود فالعدم معدوم .

ولكن اليس هذا التعبير تسجيلا لحقيقة جزئية ؟ اليس مجرد الوجود حادثا فرعيا او حادثا جزئيا يخضع لتفسير السبب والمسبب والعلة والمعلول ؟ أليست الفاء داخل عبارة « الوجود موجود فالعدم معدوم » هى فاء السببية ؟ لا . . لا شيء من هذا .. الفاء هنا شرطية يتحقق بها شرط الحدث الاساسى ..

والعقاد هو الذى يقول « اننا نعطى الوجود الزم لوازمه اذا قلنا انه غير المعدوم» فغير المعدوم هى الشرط الذى لايكون الوجود وجودا الا به . وهكذا تاخذ حقيقته صفة الالزام المطلق وتكون بذلك حقيقة مطلقة لا تقف عند حد التقرير الجزئى او الوصف العرضى . حقيقة العقاد اذن حقيقةاولى لها صفةالعموموالاطلاق لان الوجود ينفى العدم على اطلاقه ولا ينفى المطلق الا مطلق .

وهذه الشرطية المطلقة لا تتعارض مع بداهة الحقيقة الاولى البسيطة لان الشرطية المطلقة فى التعبير لا تؤدى معنى التفسير العلى ولا تعتمد على التركيب العقلى بل تكتفى بتخصيص الوجود ويشير العقاد الى ذلك فى مقال نشره بمجلة الرسالة القديمة (فى ٢ فبراير سنة ١٩٤٨) تحت عنوان « عود الى مسألة العقل » ردا على الاستاذ نقولا الحداد بشأن هذهالقضية الاولية فيقول : « فالاستاذ يستغرب مثلا قولنا « ان الموجود غير المعدوم » ويتساءل أى معنى تفيده عبارة غير المعدوم زيادة على الموجود ؟ أليست عبارة غير المعدوم مرادفة لكلمة الموجود لا مفسر لها ؟ بل أليست كلمة موجود أوضح من عبارة غير المعدوم ..؟ فلو أن الاستاذ الحداد كلف نفسه أن يراجع تعريفا واحدا من التعريفات المصطلح عليها لاستغنى عن هذه الاسئلة واعادها الى نفسه ليعلم أنها لا تبطل شيئا مما أراد ابطاله .

« فتعريف الجزيرة مثلا هو أنها قطعة من الارض يحيط بها الماء من جميع الجهات . فماذا نفهم منقطعة الارض التى يحيط بها الماء الا انها الجزيرة ؟

« وتعريف الخط المستقيم مثلا هو انه اقرب موصل بين نقطتين . فماذا نفهم من اقرب موصل بين نقطتين الا انه الخط المستقيم ؟ هل تطالبنى بالافهام ماهى النقطة قبل ان تسلم بالموصل بين النقطتين ؟ هل تطالبنى بتعريف الجهات حول الدائرة او حول المثلث او حول المربع او حول المستطيل اذا كانت الجزيرة على شكل من هذه الاشكال ؟

« كل مايطلب من التعريف انه ينفى الالتباس ويحصر الصفة. وعلى طريقتنا نحن نقول ان المكان موجود لانه غير المعدوم . ونقيم الدليل على أنه غير معدوم بانه يقاس ويحتوى الموجود . والعدم لا يقاس ولا يحتوى الموجودات . فلا يسعك ان تقول ان مترا مكعبا من العدم أكبر من قدم مكعبة من العدم . ولا يسعك ان تقول ان العدم المطلق يحتوى جميع الموجودات » .

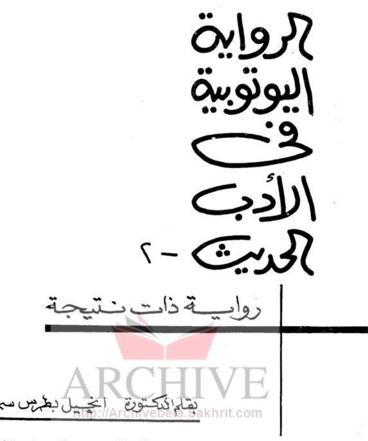
ولا حاجة بنا الى شرح هذا الكلام . فهو واضح الدلالة فيما يتعلق بالحقيقة الاولى ومدى تخصيصها وشرطيتها واطلاقها .

ولكن هذا لا يمنع تاكيد الاحتمال الجزئى فى احداث الوجود المفردة . ان الحتمية الشاملة لا تمنع احتمالية الحدث وان قصدية الوجود لا تحول دون عرضية الاحوال الجزئية . وهى ههنا من هذه الناحية تكون تاكيدا آخر لقدرة المعقول على ملامسة الجزئيات المادية او تكون دليلا على تدخل المشيئة الالهية فى واقع الوجود الفعلى الخاضع للقوانين الطبيعية . وقد صار عنصر المادة الاصيل ادل على غلبة القول بالمشيئة على القول بالحتمية المادية فى العصر الحديث . ويخلص العقاد مناثباتاته فى معارضة الحتمية المادية بقوله : « اذا كان هناك فرض ارجح من فرض فى مجال المباحث العلمية الحديثة فذلك هو الفرض الذى يعزز الايمان بالمشيئة الالهية لان هذا المجال قد رجع باصل المادة كلها الى الاختيار ورجع بالقوانين المادية كلها الى سلطان غير سلطان القوانين المدعاة » (بين الروحانية والمادية فى مجلة الرسالة فى ١٨ اغسطس ١٩٤٧) .

فاذا كان العقاد قد خص نظرته فى الوجود بكتابه عن الله ونشاة العقيدة الالهية فقد خص كذلك مسالة السببية العلمية بكتابه عن عقائد المفكرين فىالقرن العشرين . وتوصل العقاد بذلك الى تكوين نظرية فى الوجود الارادى تحتم قصديةالوجود وارادیته ولكنها لا تنفى احتمالية الاحداث الجزئية . كذلك تتفرع به نظريته فى الوجود الى نظرية فرعية فى التاريخ والاجتماع مؤداها أن لتطور الجماعات البشرية أهدافا وان للتاريخ الانسانى اتجاها ولكن هذا لا يمنع حرية الفرد ولا يحول دونها .

والحقيقة البينة التى يؤمن بها العقاد هى ان التاريخ الانسانى هوتاريخ الفرد فى اضطلاعه بالحقوق والواجبات . فكلما أوغلنا فى القدم رجعنا على التوالى الى ازمنه تقل فيها حقوقه كما تقل فيها واجباته . وكلما تقدمنا مع الزمن كانت آية التقدم ان الفرد يزداد فى تبعاته اى يزداد فى حقوقه وواجباته ويعرف له شانا فى المجتمع مستقلا به ما وسعه ان يستقل او هو على الجملة اوفر استقلالا مما اتيح له فى مجتمعات الزمن القديم .

وقد فنينا نحن ابناء الشرق فى المجتمع آلافا من السنين كما يقول العقاد . فحق لنا ان نعطى الفرد امدا من الحرية يرتع فيها جيلا او جيلين ولو على سبيل التجربة الى حين . فالحرية عنده هى الجمال ، والجمال هو الخلاص من اسر القيود والضرورات . واذا كان الوجود هو محو العدم فالحرية ايضا هى اجتياز المقررات ولا وجود بالتالى الا بالجمال .



الرواية اليوتوبية في الأدب الحديث - ٢

رواية ذات نتيجة

بقلم الدكتورة انجيل بطرس سمعان

درج النقاد على اطلاق تعبير « الرواية ذات الهدف » على الرواية التى تدعو لفكرة او فلسفة معينة ، وهم باطلاقهم هذا التعبير انما يشيرون — عادة — الى ان الاهتمام بالدعوة لتلك الفكرة أو الفلسفة كثيرا ما يصرف الكاتب عن الاهتمام بالناحية الفنية لعمله ، فيتغلب المضمون على الشكل او الفكرة على القالب الفنى ، ويفقد العمل قيمته وتكامله ويصبح ادبا من المرتبة الثانية ، ان جاز ان يطلق عليه لفظ الادب • غير ان هذا لايعنى أن الرواية ذات الهدف ليست ادبا ولكنه يعنى انه من الصعب ان ينجح الكاتب فى الدعوة لفكرة ما فى قالب أدبى متكامل الا اذا توافرت له عدة صفات هامة ، وقلما تتوافر هذه الصفات فى اولئك الكتاب الذين يتخذون من الشكل الادبى مجرد وسيلة لنقل فكرة او الدعوة لها •

ولقد رأينا فى مقال سابق (١) أن الرواية اليوتوبية الحديثة التى تقوم اساسا على نقل فكرة أو فلسفة معينة فى قالب خيالى تصويرى والتى وصفت بانها « رواية ذات هدف » قد نجحت الى حد كبير فى الجمع بين الفكرة والصورة ، او بتعبير ادق فى نقل الفكرة عن طريق تصوير مجتمع خيالى يتحقق فيه نوع الحياة التى يدعو اليه الروائى اليوتوبى ، او تسوده تلك الاتجاهات او النظم التى يخشاها ويسعى للتحذير منها •

فاذا جاز وصف الرواية اليوتوبية « بالرواية ذات الهدف » فمما لاشك فيه أنها الرواية التى استحقت أن يستحدث النقاد لوصفها تعبيرا آخر هو « الرواية ذات النتيجة » ذلك ان نجاح بعض امثلة هذه الرواية ورواجها قد بلغ الحد الذى جعل الحلم يتحول الى حقيقة والرؤيا تتحول الى واقع عملى • وقد كان أول هذه الامثلة رواية كتبها الروائى والمؤرخ الفيكتورى والتر بيزانت وسماها All Sorts and Conditions of Men اى « اناس من جميع دروب الحياة ومسالكها » (١٨٨٢) • غير أنها لم تكن فريدة فى هذا الشأن فقد كان لغيرها من يوتوبيات الثمانينات والتسعينات ، كما سنرى ، حظ من النتائج العملية ايضا ، غير ان اثر هذه الرواية بعينها كان مباشرا وسريعا بل ملموسا ومرئيا ، ولذا يمكن اتخاذها هنا كمثل لتلك

(١) انظر المجلة (العدد ٩٧ ، يناير ١٩٦٥)

اليوتوبيات الناجحة والرائجة معا ، والتى اثارت من الاهتمام ما ادى الى تحقيق بعض الافكار الاصلاحية التى دعت اليها .

●

ولكى نتمكن من تحديد مدى هذا النجاح واسبابه علينا اولا ، وقبل ان نعرض لهذا العمل بالشرح والتعليق ، ان نلقى نظرة سريعة على الرواية اليوتوبية فى انجلترا فى هذه الحقبة التالية لحقبة ظهورها وازدهارها فى العصر الحديث .

ان اهم مانلاحظه فى هذه الحقبة الثانية من عمر الرواية اليوتوبية الحديثة هو انها قد اصبحت نوعا ادبيا مستبا يستهوى القراء ، لا بجدته كما ادعى بعض النقاد فى الحقبة السابقة ، بل بمضامينه الادبية والفكرية ، بحيث لم يعد يحظى باهتمام القراء والنقاد سوى مايستحق الاهتمام حقيقة بخلاف ما حدث فى السبعينات فى كثير من الحالات . كما اصبحت الرواية اليوتوبية تتخذ اشكالا مختلفة ومتميزة ، فبدلا من الخليط العجيب من الاثارة والجدل والنبوءة والتهكم والدعاية الذى كان يميز كثيرا من الاعمال التى توالت بعد الجنس القادم وايرون ، نجد ان هناك انواعا متميزة يغلب على كل منها طابع واتجاه معين . ويمكن الاشارة هنا الى ثلاثة انواع رئيسية منها هى : يوتوبيا الانسحاب ، واليوتوبيا الاجتماعية البنائية ، والفنتازيا اليوتوبية . اما يوتوبيات الانسحاب او التقهقر Utopias of Withdrawal – كما يسميها بعض النقاد – فهى اليوتوبيات التى يرفض اصحابها المدنية الحديثة بعيوبها ونقائصها ويديرون لها ظهورهم ، هاربين منها الى عالم من صنع خيالهم ، عالم بدائى او رعوى تغلب عليه القيم الروحية والجمالية ، وكانهم بذلك يرفضون مواجهة الواقع ومشاكله فيهربون منه الى عالم خال من تلك المشاكل . ولا يكتفى بعضهم بذلك بل يمعنون فى التعبير عن عدم رضاهم عن هذا الواقع فيحكمون على المدنية الحديثة بالفناء والاندثار ويقودون اقلية ضئيلة من السكان الى حياة جديدة مختلفة ، تمثل فى اغلب الاحيان عودة الى الماضى البعيد .

ومن امثلة هذا النوع (١) عبر الفلك لبرسى جريج ، وبعد لندن لريتشارد جيفريز ، والعصر البللورى للكاتب و . هـ . هدسون . وتصور الاولى الحياة فى كوكب المريخ فى فترة وصلت فيها المدنية الحديثة الى اقصى درجات المادية والنفعية والآلية واختفت او كادت تختفى القيم الروحية السامية اللهم الا بين جماعة صغيرة من السكان هم « جماعة النجم » الذين يتمسكون بمعتقداتهم الدينية وعلاقاتهم الانسانية غير مبالين بما يلاقونه فى سبيل ذلك من سخط واضطهاد . ومن الواضح ان الحياة فى المريخ ماهى الا قناع شفاف يشير الى ماسيكون عليه عالمنا هذا بعد فترة من الوقت ، وبعد ان تؤتى المدنية الحديثة أكلها . اما جماعة النجم فتمثل أمل الانسانية فى الخلاص من المادية والآلية .

وتقدم الرواية الثانية وهى « بعدلندن » صورة لانجلترا وقد عادت الى حالتها البدائية الاولى ، وقد اصبحت لندن مستنقعا مميتا تعلوه الغازات الكريهة الخانقة التى تنبعث من بقايا الحضارة الفاسدة المندثرة . اما اقلية السكان التى نجت من الهلاك فتحيا حياة رعوية بسيطة فى الجانب الآخر من هذا المستنقع ، على حافة بحيرة عذبة ، حيث الماء نقى والطبيعة جميلة والانسانية بريئة من شرور الحضارة وفسادها .

وتصور الثالثة او « العصر البللورى » يوتوبيا جميلة هادئة آمنة ، اختفى فيها النضال والشر ، والحقد والجشع والرغبة الجامحة بكل اشكالها واصبح الاهتمام بالفن والجمال شغل اهلها الشاغل .

وبالرغم مما امتازت به هذه اليوتوبيات الثلاث وخاصة بعد لندن والعصر البللورى من ميزات فنية وصور رمزية ، الا انها جميعا لم تحظ بكثير من الاهتمام ، ووصفها النقاد فى مناسبات مختلفة بانها « رومانسيات مهملة » نظرا لما لاقته من عدم الاكتراث ولعل هذا الاستقبال لم يكن غريبا . ففى الوقت الذى ازدادت فيه سرعة التقدم العلمى والمادى ، وكان يبدو بوضوح امكان اطراد هذا التقدم ، بالرغم مما صاحبه من فترات الازمة والتدهور الاقتصادى والاجتماعى بين بعض الطبقات ، فقد كان من الصعب ان نجد هذه اليوتوبيات التى تركن الى الهرب من عالم الواقع اما الى الماضى السحيق او الى عالم جميل مستحيل ، كان من الصعب ان تجد لها صدى فى نفوس القراء او ان تثير اى حماس او اهتمام . فمما لاشك فيه ان نجاح اليوتوبيات البنائية سواء الاشتراكية منها او الانسانية البحتة ، والتى ظهرت فى تلك الفترة كان يرجع فى المكان الاول الى انها حاولت معالجة بعض مشاكل العصر بطريقة او باخرى وان درجة نجاحها كانت تتوقف الى حد كبير على ما قدمته من حلول عملية ، قابلة للتحقيق فى عالم الواقع .

ولذا فسنترك الآن هذه اليوتوبيات الانسحابية السلبية ، على ان نعود لها مرة اخرى عندما نعرض للفترة التى اصبحت فيها الاذهان اكثر استعدادا لتقبل مثل هذه اليوتوبيات التى اتخذت فى الفترات التالية شكل يوتوبيات شخصية خاصة يجد فيها الفرد خلاصا فى عالم الروح والعقل من عالم المادة والآلة ونعرض لتلك اليوتوبيات الناجحة الرائجة .

●

واليوتوبيات الاجتماعية البنائية اما يوتوبيات انسانية نابعة من حب الانسانية وميل للاصلاح والخير بوجه عام واما يوتوبيات قائمة على فلسفة اشتراكية محددة . وكلا النوعين يحاول ايجاد حل للمشكلات الاجتماعية المعاصرة بان يصور بعض وسائل الاصلاح التى يرى مؤلفوها انها تؤدى الى مجتمع سعيد او عالم مرغوب فيه . ويؤمن هؤلاء المؤلفون بامكان وجود عالم افضل ، فهم على العكس من مؤلفى النوع السابق متفائلون مؤمنون بصلاح النفس الانسانية وخيرها . وهم يدعون الى انظمة او فلسفات اجتماعية معينة ، وسواء كانوا مجرد محبين للانسانية (Philan hropists) مثل والتر بيزانت ، او اشتراكيين خياليين مثل الشاعر وليم موريس او اشتراكيين قوميين مثل الروائى الامريكى ادوارد بيللامى، فقد الحوا جميعا

(1) Percy Greg, Across the Zodiac (1880).
Richard Jefferies, After London (1885).
W. H. Hudson, A Crystal Age (1887).

فى استخدام هذا النوع الادبى بكثير من النجاح ، بحيث كان هذا النوع من اليوتوبيات التى اطلق عليهــا بعض النقاد « يوتوبيات الدعاية » اكثر الانواع نجاحا واوسعها انتشارا .

●

واول هذه اليوتوبيات ظهــورا هى « اناس من جميع دروب الحياة ومسالكها » التىوصفها المؤلف علىصفحة العنوان بانها قصة مستحيلة ، مشيرا فى المقدمة الى انه اطلق عليها هذا الوصف نتيجة لما ســمعه من بعض الاصدقاء . الا انه بالرغم من هذا الوصف فقد غالى فى واقعية القصة متخذا لها مكانا فى احد الاحيــاء الفقيرة فى شرقى لندن ، وبين الطبقات العاملة التى كانت تقاسى فى ذلك الوقت اشد حالات الفقر والجهل والســام ، ليقيــم هنـــاك يوتوبيـــا اجتمـــاعية فى شكل « سراى الشعب » او « سراى السرور » التى تصبح منارا لابناء تلك الطبقة الكادحة ، تدخل السرور الى قلوبهم وتيسر لهم سبل الثقافة وتثير فيهم الاهتمام بحل مشاكلهم بانفسهم عوضا من الاعتماد على الحكومات واللجــان التى تتحـكم فيها الاهواء والمصالح الشخصية والطبقية .

وتتخلص احداث هــذه اليوتوبيا فى ان شابين من اصـــل فقير نشا وتربيا فى وسط ثرى مترف ، ينبذان حياة الثراء والبطالة ويعودان الى وسطهما الاصلى حاملين معهما مااكتسباه من علم وثقافة او مال لوضعها فى خـدمة مجتمعهما الجديـد . ويبـدا المؤلف بتقديم الشخصيتين الرئيسيتين واثارة الاهتمام بهما وبمشروعاتهما بحيث نرى تدريجا ان مشكلاتهما الشخصية سرعان ماتمهد السبيل لتحقيق الخطة اليوتوبية التى تغير وجه شرقى لندن . اما الشخصية الاولى فهى وارثة مليونيرة شابة تؤرقها الملايين التى ورثتها عن جدها وتقض مضجعها مسئوليتها تجاه الالاف من العاملين فى اكتســاب هذه الاموال لها . فهى لاتعلم ماذا تفعل لهم او كيف تقوم بواجبها نحوهم ، ولا تجد من يرشدها الى ذلك ، فتقرر ان تكتشف هى ذلك بنفسها . فانجيلا مسنجر التى اتمت دراســة مادة الاقتصاد السياسى بجامعة كامبريدج لاتريد ان تصبح احـدى نجوم « المجتمع الراقى » التى تعلــم جيدا ان ملايينهــا ستفتح لها ابوابه ، ولـكنها تود ان تقوم بعمل مفيد . وهى تقول لصديقتها غداة تخرجها فى الجامعة :

« ان حياتى تبدا غدا .. فما عساى افعل بها .. ان هناك اولا مصنع البيرة .. ليس من الممكن ان يهرب الانسان من مصنع كبير للبيرة عندما يكون الانسان صاحب هذا المصنع ، كما انه لا يمكنه ان يخبئه . ان هذا المصنع هو مسئوليتى وحدى . وللاسف هذه مســئولية كبيرة ومخيفة وهى مهمتى الكبرى »

ولا تجد هذه الفتاة اى مساعدة فى موقفهــا هذا ، ولا تجنى اى فائدة من دراستها للاقتصاد السياسى ولذا فهى تصـب احتقارها على هذا العلم الذى تجد فيه دراسة نظرية لاتجدى فى عالم الواقع بقولها :

« ان الاقتصاد الســياسى يسمى علما ولكنه فى الواقع ليس علما بالمـرة ، بل هو مجرد مجموعة من النظريات المستحيلة التنفيذ ، التى تعالج الرجال والنساء وكأنهم دمى ، وتغفل البواعث الرئيسية للسلوك فقد وضعها فى معظم الاحوال رجال تهيمن على تفكيرهم افكار معينة ويعيشون بعيدا عن الواقع ولا يعلمون شيئا عن الرجال ولا عن النساء من باب اولى » .

وهنا نجد ان فلسفة المؤلف تنعكس فى آراء شخصياته فبزانت مصلح انسانى غير اشتراكى لايؤمن بنظريات الاقتصاد السياسى ولا بنظريات العرض والطلب بل يؤمن بتلك الصلة الانسانية التقليدية التى تربط العامل بصاحب العمل ويرى نتيجة لطيبته وحسن ظنه باصحاب الاموال ان تلك الصــلة كفيلة بتحقيق العدالة للعمال . فهو يقول على لسان انجيلا «انى اذا استخدمت رجلا وعمل بامانة فانى اود ان يشعر هذا الرجل ان قيمته ترتفع لدى يوما بعد يوم »

ومن الواضح ان مشكلة علاقة العمال براس المــال من المشكلات الرئيسية التى يسعى بزانت لايجاد حل لها ، ولكنـه رجل محافظ لايؤمن بالتغيير الجذرى المفاجىء ولا بالحركات العمالية العنيفة ولذا فان الحل الذى يقترحه بالرغم من كونه حــلا انسانيا يبدو سهل التحقيق الا انه محــافظ اصلا . فمما يلاحظ ان الصــور التى تستخدمها البطلة للتعبير عن آرائها تتسم بهذا الطابع الانسانى العمل فهى تقول مثلا ان اموال المؤسسات كالمجرى الدائم الجريان والنابع من خزان مختبىء فى ســفح الجبـل ، فاذا لم تستغل هذه الاموال فانها تصبح كالمجرى الذى لايروى ارضا ولا يسقى انسانا او حيوانا ولا يدير طاحونه ولا يصنع منظرا جميلا ولا يجرى بجــوار شواطىء تزينها الزهور ومساقط المياه ، بل يجرى بعيدا ليكون خزانا آخر فى سفح جبل آخر .

●

ومما يؤرق بطلة هذه القصة انها تمتلك الى جانب هــذا المصنع والملايين المتزايدة من المال شوارع باكملها من المساكن التى تقول ان جـدها كان يشتريها « بالكبشة » كما يشترى الناس التفاح بسعر مخفض عندما يشترون كميات كبيرة . ولعل من اهم صفات هذه الفتاة انها تتمتع بروح خفيفة مرحة فهى تنظر الى موقفهـا نظرة موضوعية وترى فيه مايثير الضحك والشفقة معا .

وتقرر هذه الشابة ان تقوم بتجربة جريئة بان تختفى من وسطها وتخفى شخصيتها الحقيقية وتذهب الى المنطقة التى يوجد بها مصنعها لتقطن بين عمالها وتعمل « خياطة » هناك وتصبح واحدة منهـم او « من الشعب » على حد تعبيرها ، حتى تكتشف بنفســـها كيف يعيش هؤلاء العمال وكيف يمكنهـا القيــام باسعادهم ، فهى تشعر بان عليها رسالة او واجبا ينبغى ان تؤديه : « انى من الشعب .. الشعب بحروف كبيرة واضحة ، ولا اطيق ان استمر فى الحياة على كدهم وكدحهم دون ان اعطيهم شيئا فى مقابل ذلك » ، وهنا ايضا نجد احد المبادىء الرئيسية فى فلسفة بزانت ، وهو انه ينبغى للاغنياء الا يسلبوا الفقراء الذين يدينون لهم بثرائهم واموالهم ، فقد كان يعتقد بتفاؤله الشديد ان هؤلاء الاغنياء لن يعدموا ابدا هذا الاحساس بالعدل :

اما الشخصية الرئيسية الثانية فهى هارى جوسليت وهو ابن جندى قام بتربيته احد ضباط الفرقة العسكرية التى خدم بها والده ، وهو رجل ثرى كان يؤمن فى شبابه ببعض الاراء التقدمية وراى ان يقوم بتجربة يخدم بها طبقة الفقراء فاخذ هذا الصبى من وسطه الاجتماعى المتواضع وقام بتربيته وتثقيفه فى وسطه « الراقى » متخيلا انه اذا ماعاد هذا الشاب الى اهله فانه لن ينفك عن ذكر « النعيم » الذى نشأ فيه ، محدثا به اهله ومحاولا رفع انظارهم الى ذلك المستوى ، فيفتح بذلك عيونهم لحياة افضل . فاذا ماكشف هذا الثرى حقيقة الامر لهارى فى عيد ميلاده الواحد والعشرين ، فسرعان مايقرر هذا الشاب العودة الى الحياة مع « الشعب » ، ليصبح هو أيضا مثل انجيلا ماسنجر واحدا منهم .

ويلتقى الشابان فى احد احياء شرقى لندن ويقيمان معا يوتوبيا اجتماعية انسانية ناجحة ، يقدم لها الشاب الافكار وتقدم لها المليونيرة المتخفية المال .

●

وهكذا نرى أن الرحلة الى يوتوبيا التى تتخذ عادة شكل رحلة الى مكان بعيد او غير معروف ، او شكل الانتقال الى المستقبل القريب او البعيد قد اتخذت هنا شكلا آخر هو الانتقال من الحياة السهلة المرفهة فى غربى لندن الى حياة العمل والجد فى شرقيها . وبديهى أن شرقى لندن أبعد مايكون عن العالم المثالى المرغوب فيه ، ولكن اليوتوبيا قائمة على اقامة مجتمع سعيد فى هذا المكان او على تغيير وجه الحياة فى مكان هو أشد ما يكون حاجة الى التغيير .

ففى شرقى لندن تقيم أنجيلا مشغلا تطلق عليه « اتحاد الخياطات » ، وتديره على أسس تعاونية بحيث تحصل العاملات على جزء من الارباح التى يحققها المصنع ، وهى الى جانب ذلك تخفف ساعات العمل عما هى فى المصانع الاخرى الاستغلالية وتمنح العاملات فترات راحة وتقدم لهن وجبات صحية وتيسر لهن سبيل الترفيه والثقافة . وسرعان ماتدرك العاملات ان هذا المصنع يختلف تماما عن اى مصنع آخر ، ولا تخفى رئيسة العاملات مخاوفها عن صاحبة المصنع فتقول « ان كل شىء جميل ولكنه اكثر كثيرا مما تعودته العاملات ، وانه لابد أن يؤدى الى الشعور بالسخط وعدم الرضا بين العاملات الاخريات » فترد أنجيلا قائلة :

« انى أود أن يشعرن بعدم الرضا، فبدون عدم الرضا لن يكون هناك تحسن . فكرى أيتها الانسة فيما يرفع الانسان عن مستوى الحيوان . اننا نكتشف أن هناك أشياء أفضل نناضل للوصول اليها ان هذا هو سر عدم الرضا ، وربما سر الالم أيضا » .

وتشرح انجيلا للفتيات أن نجاح المشروع متوقف على جدهن ونشاطهن ومهارتهن وانهن سينلن نصيبهن مما يحققه من ارباح .

وهكذا يحقق بزانت بتصويره هذا المشروع هدفين هما : الاشارة بطريق غير مباشر الى مساوىء كثير من المصانع التى تقوم على استغلال العامل ماديا وصحيا فى سبيل تحقيق اكبر قدر من الارباح من ناحية ، والى الوسائل التى يمكن اتخاذها لاصلاح تلك المصانع ورفع مستوى العمال من ناحية اخرى . فبينما تقوم البطلة بالتدليل بطريقة عملية على قيمة الوسائل الانسانية التعاونية لحل مشاكل العمال ، يقوم البطل بعقد الندوات والاجتماعات التى يشجع العمال فيها على محاولة حل مشكلاتهم بانفسهم عن طريق تثقيف اذهانهم والعمل على رفع مستوى حياتهم .

اما المشروع الثانى الذى تقوم به المليونيرة المتخفية فى هذا الحى فهو « سراى السرور » الذى يقترح فكرته هارى جوسليت الذى يعمل هنا « نجارا » ويقيم فى نفس الفندق الذى تقطنه انجيلا ماسنجر ، وتتوطد العلاقة بينهما لما يلمح كل طرف فى الاخر من صفات مشتركة . فكلاهما ذكى مثقف يدرك قسوة الحياة ومللها فى هذا الحى ويفكر فى وسيلة لادخال السعادة والتغيير اليها .

وهنا يقترح هارى الذى يؤمن « بجمال السرور » اقامة مبنى كبير يجمع بين جدرانه مدرسة ومكتبة وقاعة محاضرات وصالة للرقص ، وتلحق به معاهد لتعليم الموسيقى والتصوير والفن بانواعه ، وتكون منارا لابناء الشعب ، وتعد انجيلا بالحصول على المال عن طريق اقناع الوارثة المعروفة بالتبرع للمشروع . ويحلم الشابان بهذا العمل الجميل . وسرعان ماتعمل المليونيرة الطيبة القلب التى تجد اخيرا الاجابة على اسئلتها العديدة عن مسئوليتها تجاه ابناء هذا الشعب ، على تحقيق هذا الحلم .. وتنتهى الرواية بافتتاح « سراى السرور » وزواج الشابين اللذين قد جمع بينهما حبهما للشعب والسعى لخدمته .

●

وجدير بنا ان نوضح هنا اننا وان اهتممنا بوجه خاص بالاشارة الى الناحية الاصلاحية او الفكرية لهذا العمل اليوتوبى ، الا ان هناك من النواحى الفنية الكثيرة مايستحق الاعجاب والتسجيل . ذلك ان بزانت قد صور الحياة فى شرقى لندن تصويرا واقعيا حيا بتقديمه كثيرا من الشخصيات الثانوية الصادقة والمشاهد الحية والعلاقات الانسانية والمشاكل المأخوذة من واقع الحياة ، مما يذكرنا فى كثير من المواضع باعمال الروائى الخالد تشارلز ديكنز. الا أن بزانت لايملك تلك العبقرية الخلاقة التى يتمتع بها ذلك الروائى الكبير ، ولذا فاننا نجد هنا خليطا من الصور الواقعية الصادقة والاحداث المفتعلة المستحيلة التى تذكرنا بالقصص الرومانسية . « فسراى السرور » مثلا تقام ويتم بناؤها فى الحى الذى يقيم فيه هارى دون أن يعرف ذلك ، اذ ان انجيلا تود ان تجعل الامر مفاجاة سارة له ، كذلك فان هذا الفتى الذكى لايكتشف أن الفتاة التى أحبها وتزوجها ليست « خياطة » عادية بل فتاة راقية مثقفة وصاحبة الملايين مس انجيلا ماسنجر ، الا بعد زواجه بها .

ولعلنا نجد هنا ان الاطار القصصى الذى يقدم بيزانت آراءه من خلاله أكثر تشعبا عما هو مألوف بوجه عام فى الرواية

اليوتوبية فى ذلك الوقت ، مما يكسب الرواية ككل شيئا من الواقعية والتماسك . غير ان هذا التماسك يكاد يفسده طول الرواية ، التى تقع فى ثلاثة اجزاء ، مما دعا المؤلف الى اقحام كثير من الشخصيات والاحداث التى لا تتصل اتصالا مباشرا بالفكرة الاساسية .

ولكن ذلك لاينقص من شان حقيقة هامة وهى ان هذا العمل يشير الى احد وجوه تطور الرواية اليوتوبية ،وخاصة فى الثلث الثانى من القرن العشرين حين يتسع الاطار القصصى ليشمل العمل اليوتوبى باكمله بحيث لا يصور هذا الاطار مجرد الرحلة الى العالم اليوتوبى كما رأينا فى بعض روايات السبعينيات بل يصبح الصورة المجسمة لهذا العالم كما سنرى فى «العالم الجديد الجرىء» لالدس هكسلى ، و « ١٩٨٤ » لجورج أورويل ، وغيرهما .

●

ولقد استقبلت رواية « اناس من جميع دروب الحياة ومسالكها » استقبالا حارا من النقاد والقراء معا ، هذا بالرغم من ان « طيبة قلب » المؤلف و « حبه للعدل » لم يصرفا النقاد تماما عن الاشارة الى عيوب روايته الفنية كما أشار البعض . الا ان نجاح الرواية ورواجها لا يرجع كلية الى صفاتها الادبية بل الى عوامل اخرى ، سنشير اليها فيما يلى . فمن المعروف انه قد بيع من هذه الرواية حوالى ربع مليون نسخة فى انجلترا وأمريكا كما ادت فى النهاية الى اقامة « سراى للشعب »

ولعل اهم النقاط التى اثيرت خلال مناقشة هذا العمل اليوتوبى فى المجلات الادبية ، والتى تهم القارىء بوجه عام ، هو ان بيزانت قد كتب « رواية ذات هدف » ولكن بالرغم من ذلك قد نجح فى جعلها « حية وجذابة ومعقولة » وهكذا نرى كما اشرنا فى مقدمة هذا المقال ان وصف اى عمل بانه « ذو هدف » كان يوحى بانه عمل جاف ينقصه الابداع الفنى وينفر منه القارىء والناقد معا . ولذا فاننا نجد ناقد التايمز ـ الصحيفة التى لم تكن تهتم الا بالقليل النادر من الاعمال القصصية ـ نجده يهنىء والتر بيزانت على « نجاحه المؤكد حيث كان يبدو الفشل ممكنا على احسن تقدير » (١) ويكتب ناقد الأثينيم ان اعظم نقطة فى نجاح بيزانت الملحوظ « هو انه كتب رواية ذات هدف ولكنه جعل منها عملا حيا ، جذابا ، ومعقولا بالقدر الذى لا يتطلب القارىء أكثر منه» (٢) وعاق ناقد السكوتسمان بقوله انها رواية ذات هدف وان مثل هذه الروايات ليست بوجه عام افضل انواع القراءة (٣) ، ثم اضاف شارحا :

« ذلك انه اما ان الهدف يشغل معظم الكتاب ، أو انه يختفى تماما من القصة ، اما مزج الناحيتين : الهدف والقصة ، بحكمة فنادر . وحتى والتر بيزانت لم ينجح تماما فى ذلك ، فقد اكد الهدف قليلا . وبالرغم من ذلك فهذا كتاب يقرا بسهولة واستمتاع ، فهو ملىء بالمرح والاهتمامات الانسانية القوية . كما يمكن للقارىء الذى لا يهتم كثيرا بالتفكير الجرىء فى المسائل التى يعالجها الكاتب ، أن يستمتع به عن طريق السرور الناتج من قراءة قصة جيدة مسلية » .

وتؤكد الجملة الاخيرة احد الاسباب الرئيسية لرواج هذا الكتاب ، فكونه يقرا كقصة مسلية ، يدل على ان الناحية الفكرية الجدية غير مقحمة على انتباه القارىء . فمن مزايا الرواية اليوتوبية الناجحة انها تستطيع أن تنقل رسالة او فكرة معينة دون ان تبدو وكأنها تقدم درسا تعليميا او عظة أخلاقية .

وقد امتدح النقاد بوجه عام بيزانت لا لمجرد تقديمه موضوع الكتاب بسهولة من بداية الامر بل لنجاحه فى استمرار معالجته طيلة القصة باجزائها الثلاثة بجدية واضحة وحيوية مستمرة وروح مرحة واسلوب مشوق لم ينزل قط الى مستوى المرح الرخيص . ولعل النقاد هنا يمتدحون صفة من اهم صفات الرواية اليوتوبية ، التى شدت القراء الى الجنس القادم مثلا من قبل وهى الجمع بين الجد والمرح ، بين التسلية والتعليم .

●

ومن أهم ما يلاحظ فى استقبال هذه الرواية اليوتوبية انه بالرغم من نجاح الكاتب فى اثارة الاهتمام بخطته الاصلاحية فان النقاد لم يتعرضوا كثيرا لمناقشتها او مناقشة الفلسفة الاساسية التى اوحت بها . واكتفى معظمهم بالتعليق على امكان تحقيق هذه الخطة أو استحالتها . فذهب البعض الى أن شخصية البطلة قد تكون مستحيلة ، وطيبة قلبها وحبها للناس وتفانيها فى خدمة عمالها قد تكون متعذرة وذلك لتعذر اجتماع كل هذه الصفات فى شخصية واحدة . وكأنهم بذلك يشكون فى ايمان بيزانت بصلاح الانسان التام وحبه للعدل وتخلصه من حب الذات والاهتمام بالمصلحة الشخصية لهذا الحد . كما شك البعض الاخر فى قيمة فاعلية الفن بانواعه فى ادخال السعادة والرضا الى القلوب ، منكرين بذلك اهمية الثقافة التى نادى بها كثير من مفكرى العصر وخاصة ماثيو ارنولد الشاعر والناقد المعروف فى كتابه Culture and Anarchy ، أو «الثقافة والفوضى »

ولعل النقطة الاولى تشير الى مواطن الضعف فى فلسفة بيزانت . فالرغم من ان « سراى الشعب » فى شكل معدل بعض الشىء قد اضحت فعلا حقيقة قائمة ، الا ان ذلك لم يكن ليحل مشاكل العمل والعمال او ليحقق العدالة التى ينشدها بيزانت ويرى ان تحقيقها سهل ممكن .

وان دل الحماس الذى قوبلت به هذه اليوتوبيا على شىء فانما يدل على تعطش الرأى العام الى خطة عملية للاصلاح واستعداده لتقبلها وميله حتى ذلك الحين الى حد كبير لتفضيل الخطة التى لاتدعو الى تغيير جوهرى شامل فى النظام السائد . ففى الوقت الذى بدأ المفكرون وعلماء الاقتصاد من امثال

(1) Times (26 Dec. 1882), P. 5.

(2) Athenaeum (7 Oct. 1882), P. 461.

(3) Scotsman (11 Oct. 1882), P. 8.



تأليف ليوبولد سنجور
ترجمة دكتور يسرى خميس

عندما نتعرض لتاريخ الأدب الزنجى ، ينبغى علينا أن نتتبع تطور الأحداث ، ففى الفترة بين ١٩٣٠ و ١٩٣٥ ضمدت أوربا جراح الحرب العالمية الأولى وقسمت حدودها بين منتفع وخاسر ، وفى الوقت الذى كان الاقتصاد الأوربى لا يزال يعانى هزات الماضى القريب من أثر الحرب ، دخل السورياليون فترة الازدهار . فقد تخلفت أسلحتهم فى مواجهة ثبات الواقع المتناقض فى أثناء بحثهم المستمر عن أسباب الحرب العالمية الأولى . ورغم اثارتهم لقضايا عديدة فانهم بكل تأكيد لم يتمكنوا من دفع الأشياء فى اتجاه جديد . لقد كانوا شعراء ورسامين ، وبمعنى آخر خياليين . وعرفوا انهم يبذرون بذورا لمحصول قريب . وليس يهمنا ان بعض الشبان قد اتبعهم ، ولكن ما يهمنا هو المعنى الحقيقى للحركة السوريالية الذى يكمن فى محاولة الشعر أن يتضمن معنى انسانيا ، عن طريق استخدام اللغة استخداما جديدا . وفى هذا الوقت كانت الأشكال التقليدية للشعر فى فرنسا قد وصلت الى الحد الذى أوجب الاطاحة بها ، مما أعطى السورياليين فرصة لأن يضعوا أسسا جديدة للموقف الانسانى .

قضى سندرار Cendrars وسوبرفييي Supervielle وأبولنيير Apollinaire وغيرهم من الشعراء فترة شبابهم فى الاستقصاء والكشف فى البلدان الاستوائية ، وهناك تعرفوا على بلاد الشمس وأحضروا معهم فضلاعن ذلك مشاكل غريبة متعددة ، واكتشفوا معنى خاصا للحياة ونظرة أكثر نضرة للعالم والأشياء . لقد حققوا حلمهم فى أن يسافروا على « سفينة رامبو السكرى » لكى يكتشفوا عالم الطفولة . وبعكس رامبو أحضروا معهم من عالم الطفولة أشعارا ، أشعارا من الشمس والعصير

* القى ليوبولد سيدار سنجور رئيس جمهورية السنغال هذه المحاضرة فى قاعة محاضرات جامعة ميونيخ بالمانيا فى ١٠ نوفمبر عام ١٩٦١ (المترجم)

والحمم البركانية ، أشعار تام تام *Tam-Tam Poésie ان سـندراد وسوبرفيينى وأبوللنيير هم الذين أحضروا معهم قبل كل شيء دبيب الاقدام وضربات القلوب التى مازالت ألحانها في الشعر الفرسى مجرد ذكرى • وظهرت من خلالهم أشكال جديدة ، حيث احتكت الكلمات بعضها ببعض متناثرة فى شرارات ، فى لهيب ، فى نجوم ممطرة ، مما أدى الى تكسير قواعد اللغة ، وهو الذى يحدث عادة عندما تدخل كلمات جديدة الى لغة متطورة •

كان هذا عرضا مبسطا للتجربة السوريالية • وعندما ارتقت التجربة الى مستوى العقيدة ، شحذ طلاب السنغال والجزر الكاريبية فى أوربا وفى الحى اللاتينى بباريس أسلحتهم ، التى أرادوا بواسطتها توجيه المستقبل • لقد علمت أوربا هؤلاء الطلاب – كما علمت آباءهم من قبل – ثلاثة قرون بأكملها أنهم لم يغنوا ، ولم يرسموا ، ولم يبنوا ، ولم يرقصوا قط ، وأنهم العدم المطلق تحت جلدهم الأسود • وأتضح هذا فى ظاهرة تحطيم الثقافة التى تتلخص فى وضع المستعمرات خارج التاريخ ونزع كل مسئولية عن أبنائها ومنعهم من تملك العالم • وباختصار ، لقد كان هؤلاء الشبان متعطشين الى الثقافة • وحاولت أوربا فى ذلك الوقت أن تجدد ثقافتها من خلال الاتصال بالثقافات الأخرى • فقد حاول الرسام أن يجدد باستخدام التكعيبية والموسيقار بالجاز والسورياليون بالشعر الذى يعتمد على قوة اشعاع الصورة • وابتدأ الشبان السنغاليون والكاريبيون بالجامعات الأوربية فى التفكير ، خاصة بعد قيام سان دومنجو ، على ضربات الطبول وعلى أنفاس لامبى Lambi الذى كان له أثر كبير فى نفوسهم • وجذبت أمريكا السوداء الأنظار اليهاحين أفرغت كل صرخة فنية نفسها فى تشنجات عصبية وكثر الكلام عن الجامعة الزنجية Pan-Negrism

ولم يستطع هؤلاء الشبان المثقفون أن يظلوا بدون عمل • فلم يكونوا بمثابة ممثلين لشعبهم فحسب ، بل سعوا لأن تتقابل الشعوب • ولم يكن معهم آلات حاسبة يقدمونها ولا حتى أشباح موتى • كان كل ما يمتلكونه هو الشعور المتوقد بأن هناك شعبا يعرف أنه قد اخذ يولد فى العالم من جديد ، كالخميرة التى ينقصها الدقيق الأبيض •

وهكذا ، قرر هؤلاء الشبان الزنوج أن يعبروا عن عالمهم الزنجى باللغة الفرنسية • وبعبارة أخرى ؛ أن يضعوا أكثر التجارب ريفية فى أكثر اللغات تجريدا • ولم يخل هذا العمل من الخطورة ،وسوف يقرر ذلك مؤرخو الأدب فى المستقبل • فلنتذكر الآن فقط هذا الايمان ، هذا الأمل المشبوب ، لقد وجب البناء ، وجب أن تقف منتصبا فى مواجهة عالم تركك منذ مدة طويلة فى هدوء ولا مبالاة ، وجب استرجاع كرامتك كانسان من أصحاب السلطة وأتباعهم •

أى طريق يجب اتخاذه ؟

ان الماركسية تقدم حلا • وسوف تشق طريق التطور المؤدى الى مجتمع لاطبقى • ولكن فكرة الطبقات الأوربية لم تجد لها مكانا فى افريقيا السوداء ، كذلك فان فكرة انكار الله وان لم يكن انكارا كليا للوجدان مطلب غير معقول ، ومعناه بالنسبة لافريقيا السوداء تفتيت الحياة القبلية ، ومعنى ذلك تفتيت الحياة على الاطلاق • ان الماركسية الأوربية تحاول السيطرة على السلطة السياسية ، فهى تنظم نفسهاضد الرأسماليةالكبيرة والاحتكاريين الذين حكموا البروليتاريا الأوربية • ولكن ألم تأت المواد الخام من افريقيا ؟ وقد انتفع منها بالمثل البروليتارى الأوربى من خلال الوضع الاستعمارى ؟ واذا قرر الزنوج اعتناقهم للماركسية الأوربية فلن يصبحوا فى أحسن الظروف أكثر من مقلدين فقط لقد كانت ثورتهم ثورة من نوع آخر •

●

كان هدف الوحدة الزنجية الروحية ، تجميع الزنوج المبعثرين فى العالمتحت راية المطلب الجماعى لاسترداد كرامتهم الانسانية • وهذه الفكرة ليست خالية بكل تأكيد من القدرة على استهواء المثقفين الزنوج الشبان • لقد عرفوا أن تحقيق وحدتهم يستلزم تخطى الفكرة العنصرية • فمن الواجب أن تفرض نفسك دون عنف ، كيلا تخون نفسك فى النهاية ، ولادراكهم مطالب شعبهم الأساسية فى حضارتهم الجديدة الناشئة ، قرروا ألا يظلوا متعصبين ، فقد عرفوا أن كل وهم عنصرى يجر وهما آخر معه •

واختاروا لأنفسهم بعد تردد مذهب « الحضارة العالمية » وأرادوا أن يكونوا قادة هذا المذهب • فاذا كانت حضارة عصرنا تتطلب التعايش المشترك فانه من المستحيل الاستغناء عنه بالنسبة للشعوب الأخرى وخاصة للزنوج • وهكذا عاد كل شيء الى

* Tom Tom عبارة عن آلة ايقاع بدائية .

أصله ، وعدنا الى افريقيا الأم . وكان هذا هو مجال عمل الشاعر . فقد حلم الشعراء بانسانية اكثر انسانية ، وسلطوا أضواء العصر القاسية على حقيقة نشأتهم .

يغنى الشاعر الكاريبى ايميه سيزير Aimé Césaire

« لم يخترعوا البارود ولا البوصلة
لم يفهموا قط أن يسيطروا على البخار ولا الكهرباء
لم يكتشفوا البحار ولا السماء
غير أنهم يعرفون موطن الألم حتى آخر ركن فيه
الذين تعلموا السجود بكل سهولة
ووصموا كأبناء غير شرعيين ..
الذين ، بكل تأكيد ، بدونهم لم تكن الأرض أرضا »

ليس فى قدرة الضعفاء أن يختاروا مكانا وسط عالم من الصخب . أليس الشعر حقيقة فى جوهره ؟ أليس الشاعر هو ذلك الذى يعرف ويعبر ؟ ان للشعر قوة خفية ، لقد عبر شعراؤنا عن أملهم ، كما عبروا عن أمل شعبهم ، ولم يخافوا أن يفقدوا شيئا ، حتى ولو كلفهم ذلك حياتهم نفسها . كانوا غزاة الأمل . ومن أفق يسد طريق العبث نادوا بشباب القلب . لقد نادى داماس Damas من جوانا (١) :

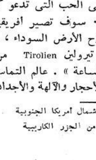
« أعيدوا لى دميتى السوداء
التى ألعب بها معكم لعبتى الفطرية الساذجة
أود أن أبقى فى ظلال شريعتها
أن أسترد شجاعتى
جرأتى
أن أشعر بنفسى
بنفسى مرة أخرى كما كانت بالأمس
الأمس
بلا متناقضات
الأمس حيث حلت ساعة الفراق »

لقد توثقت علاقة افريقيا بالجزر الكاريبية بعد نضوج الفكرة الزنجية . فغنى شعراؤنا أغانى لانهاية لها ، أغانى الحب التى تدعو كل الشعوب لعيد الانسان . سوف تصير أفريقيا قلب هذا العيد . انها « روح الأرض السوداء ، حيث تنام العجائز » كما يقول تيرولين Tirolien من جواديلوب (٢) فى « باليه الساعة » . عالم التماسك الكلى ، حيث الماء والنار والأحجار والآلهة والأجداد أعضاء أسرة واحدة .

فلتسمعوا الشاعر السنغالى ديوب Diop

« اصغ جيدا
للأشياء ، أكثر من الجوهر
تسمع أصوات نار
أصغ الى صوت الماء
انصت للريح الباكية
انه نفس الأجداد

الأموات ، لم يذهبوا قط
انهم فى الظلام الذى يضىء نفسه
انهم فى الظلام الذى يزداد عتمة
الأبواب ليست تحت الأرض :
انهم فى الشجرة التى ترتجف
انهم فى الخشب الذى يتأوه
انهم فى الماء المتدفق
انهم فى الماء الذى ينام
انهم فى الكوخ ، فى الجميع :
الأموات لم يموتوا » .



(١) — شمال أمريكا الجنوبية
(٢) — من الجزر الكاريبية

لقد كانت هذه الارض الجذابة بالنسبة للشعراء الذين شتتهم التاريخ فى مختلف نواحى العالم ،منبع قوة لهم واطفاء لظمئهم ومكان حج لهم •

ينادى رومين Roumain من اعماق هاييتى بكل بكل مافى صدره من قوة •

« افريقيا ، اننى أفكر دائما فيك ، افريقيا
انك بداخلى
كشظية فى الجرح
كجناحى العناية الالهية فى وسط القرية »

ونيجر Niger الشاعر الذى جاء من جواديلوب الى الأرض الافريقية كموظف استعلامات ، فوجد هناك أجداده مرة ثانية •

« لقد نفونى فى هذه الزاوية من الأرض
حيث مات أجدادى
وحيث مات الغزاة ، الذين قتلوا أجدادى
ومات خلفاء اجدادى الأموات
حيث مات أملى
أملى فى وعى البشر » •

يسأل شعراؤنا أنفسهم ، كيف يأخذون مكانهم فى العالم كبشر • ولم يعرف تاريخ الجزء الاسود من الأرض حدثا له اشعاع مثل اشعاع هذه الرغبة المتوقدة التى يتحد فيها الشعر من كل جهات الريح الاربع • فهنا لاتوجد « مدارس » والكلمات تغنى فوق البحار والغابات فى نغم واحد وفى أخوة واحدة •

يذكرنا بريير Brière من هاييتى قائلا :

« قابلتكم فى مصاعد باريس • قلتم
جئنا من السنغال والجزر الكاريبية •
والبحار المتقاطعة أزبدت فوق أسنانكم ••
على ظهر زورق المحيط تكلمنا معا
عرفتم كل مواخير العالم
تفاهمتم عن الحب بكل اللغات
كل الأجناس ذاقت اللذة بين أذرعتكم القوية ••
خرجتم من المطبخ
وقذفتم للبحر ضحكة كبيرة
تعادل هدية ثمينة من لؤلؤ ••
خمسة قرون وفى أيديكم السلاح
لقد علمتم انواع المستغلين
معنى الحرية •
ضمدتم الدرب الجريح بالانتحارات
ومهدتموه بأحجار لا اسم لها
الدرب الجريح ، فى سان دومنجو
الذى تهشم ذات صباح
على طريق نصر الاستقلال •
وفى أيام الحبشة المظلمة الأليمة
جئتم من كل أرجاء العالم
تمضغون نفس الحكمة المرة
نفس الغيظ
نفس الصرخات
فى فرنسا
فى بلجيكا
فى ايطاليا
فى اليونان
ولم تخجلوا أن تقاوموا الموت » •

لقد عبر شعراؤنا عن قوى شعبهم ، كما عبروا عن فضائله وآلامه غير أنهم يتكلمون دون حقد عن آلامه ، فهم يعون هذه الظاهرة التاريخية • ويحلمون بعالم يسعى الى خير البشرية ، كما أنهم يحبون مساعدة الآخرين ، لذلك تجد أغنيتهم مليئة بالأمل•

انهم ليسوا
« الذين لم يكتشفوا شيئا قط
الذين لم يسيطروا على شىء قط
غير أنهم ينجذبون
لجوهر الأشياء
دون اهتمام بالشكل الخارجى ، ولكن
بالحركة الداخلية فى الشىء
ليسوا مضطربين ، وانما يلعبون
لعبة العالم

حيث حقيقة الانسان البدائى
التفتح لكل نسائم العالم
أن يوجد مكان للرقص الأخوى لكل نسائم العالم

حيث لا يوجد سرير صلب قط ، كل مياه العالم
لحم من لحم العالم
نابع من حركة العالم »

وعندما عاد شعراؤنا الى شعبهم ، عرفوا بالمكافحين فهم يعرفون المكان الذى يقف فيه شعبهم وسط تيار العالم • كما يفهمون أنه تبعا للنظام الاقتصادى المتحكم ، هم بروليتاريا البروليتاريا • ولكنهم يدركون قبل كل شيء قوة اللغة التى يغترفون من مملكتها • ونظرا لصلابة الحقائق ، نادوا ضمير العالم . لقد رفعوا رأسهم عاليا كحلم . ويسأل الشاعر رومين :

« متى ، أخيرا ياشعبى ، سيصبح الشتاء لهيبا
طاردا عاصفة من طيور الرماد
حتى أتعرف على بعث يديك » .

ويأمر الشاعر السنغالى ديوب :

« أنت يامن تحنى نفسك ، أنت يامن تبكى
أنت يامن ستموت يوما ما ببساطة دون أن تعرف لماذا
أنت يامن تحرس هدوء الآخرين وتكافح من أجلهم
أنت يامن نسيت عيناك الضحك
أنت ياأخى ياذا الوجه الملئ بالخوف والقلق

انهض واصرخ :
لا ! »

لقد رأينا كيف تملك شعراؤنا السلطة السياسية من خلال جذور زنجيتهم • وكان شعرهم قبل كل شيء يعبر عن أغانى الجماعية والأخوة •

قوة الكلمة ! لقد أصبحت الزنجية نقطة اتحاد عالم بأجمعه ، واكتسبت من خلال التعبير باللغة الفرنسية رحابة افق العالمية • وبذلك ضاعف شعراؤنا ثراء اللغة الفرنسية •

ويمكن للاقتصادى الانسانى فرانسوا بيرو François Perroux أن يتكلم عن « التفكك البناء » • هل هى حقا مجرد صدفة ، أن يكون بعض شعراء الفرنسية المعاصرين المتمازين من افريقيا أو من الجزر الكاريبية ؟ لقد أدخل بالفعل شعراء الزنجية الذين ظلوا مخلصين لتقاليدهم ادراكا جديدا للكلمة الفرنسية . ونادى سيزير :

« كلمات ، لو أننا صنعنا بأيدينا قطعا كبيرة من العالم
لو أننا تزوجنا قارات مسرعة
لو أننا سيطرنا على أبواب دخانية
كلمات ، نعم ، كلمات ؟
لكنها كلمات دامية •
كلمات ، هى الفيضان ، والريح المحترقة وحمى المستنقع
والشرار ، والنار فى الغابة ، واللحم المحترق والمدن المحترقة .
الآن يضىء الأفق • ويقف الشاعر فى خدمة الجماعة .

وقد سمعت فى كل مكان «قوة العنصر الدافعة» التى تكلم عنها بريير من هايتى . وبدد الظلام شعور حاد كالشمس فى أوجها ، وفرض نفسه شيء جديد ، أمكن رؤيته والاحساس به . يمكن لنيجر أن يقول :

« سوف تتكلم افريقيا
الآن يجب أن تطالب بذلك
سوف تتكلم افريقيا
افريقيا العدالة الوحيدة والاجرام الأوحد
الاجرام ضد الانسان
اهانة افريقيا
اجرام كل من يتعصب ضدك »

لقد وضعت أى طريق مشى فيه شعراؤنا ، فهم يحسون كسياسيين بمعنى هذه الكلمة الأصيل ، ويريدون كشعراء للجماعة أن تكون هذه الجماعة قوية وجميلة ·

وبدأوا يحلمون بهدف أكثر رحابة وتلف انفاسهم القوية الانسان كله ، ويشعرون بارتباطهم بالآخرين الذين ينـادونهم لعيـد الشعوب . فلنستمع الى رومين فى قصيدة « بالرغم من ذلك » :

« أريد ان أكون من عنصركم
ياعمال وفلاحى كل البلدان
الشيء الذى يفصلنا
المناخ ، المسافة ، المساحة
البحـــار
آثار زبد المجدفين ، فى برميل ملىء
بالنيـلة
غسيل من السحب يجف على الأفق
هنا يجفف مستنقع قذر
هناك يشذب السهل بمقصات الصقيع
هل يساوى ـ المناخ ، والمسافة ، والمساحة
والأصل ، والوطن
والجلد ، والعنصر ، والآلهة ـ
هل يساوى كل ذلك
عدم مساواتنا البغيض ؟ » ·
عامل منجم فى النمسا (١) ، عامل منجم زنجى فى جوهانسبرج



عامل معـادن عنـد كروب ، فلاح قشتاله (٢) الصلب
مزارع عنب فى صقلية ، عامل يومية هندى
(اننى أخطو فوق عتبتك ـ أيها الطريد
اننى آخذ يدك فى يدى ـ أيها المنبوذ)
جندى فى الميدان ، عامل المانى فى سـجن موآبت (٣)
هنود أمريكا .
كما تعزف التيارات المتعارضة
« هارمونى » الوجه
لذلك نعلن وحدة الألم
والثـورة
الشعوب كلها على سطح الأرض
وفى تراب الأصنام
نخلط عجينة العصور الأخوية » .

هذا هو الطريق الذى قطعه الشعراء الزنوج · وبعد ما أعلنوا وحدتهم وارادتهم فى أن يأخـذ شعبهم نصيبه فى بناء عالم جديد ، اتجهـوا الى الأخوة فى عالم بلا حدود · وظلوا مخلصين بعملهم

(١) شمال غرب أسبانيا ·

(٢) سهول فى وسط اسبانيا
(٣) سجن فى برلين ·

لقاء مع المستشرق اليوغوسلافي

الدكتور حسن قلشي

بقلم علي شلش

- ٢ مليون مسلم ، ١٥ ألف مخطوط عربي في يوغوسلافيا .
- يجب تعميق صداقة عبد الناصر وتيتو .
- مشاكل الترجمة والاستشراق لا تكفي لحلها المعاهدات .
- اللغة العربية الفصحى لغة عالمية .
- المسرحيات الكوميدية فقط تكتب بالعامية في يوغوسلافيا .
- الشهادة شيء والعمل العلمي شيء آخر .



الجمهورية العربية المتحدة خلال الشهر الماضي الدكتور حسن قلشي المستشرق اليوغوسلافي ، والاستاذ المساعد للغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة بلغراد .

وقد ولد الدكتور قلشي عام ١٩٢٢ في قرية سربتشه ، احدى قرى مقدونيا ،وفي أسرة مسلمة . وكان جده مدرسا وابوه مدرسا واماما وواعظا .

وقد وهب نفسه منذ طفولته للدراسات العربيـــة وآداب لغتها ، بحكم نشأته واهتمامات أسرته . وفي عام ١٩٥١ حصل على الليسانس بدرجة ممتاز من قسم اللغات الشرقية بجامعة بلغراد ، ثم عين معيدا بنفس القسم في العام التالي ، وبدأ يكتب وينشر في شتى الموضوعات اللغوية والادبية ، فكان أن أعفي من امتحان الماجستير ، ونوقشت رسالته للحصول على درجة الدكتوراه في يناير ١٩٦٠ ، وكان موضوعها « الوثائق العربية للاوقاف في يوغوسلافيا » .

ومنذ هذا التاريخ وهو اليوغوسلافي الوحيد الذي يقـوم بتدريس اللغة العربية وآدابها بكلية آداب بلغراد . وقد اشترك في مؤتمرين دوليين للاستشراق ، وأسس في أكتوبر ١٩٦٤ جمعية المستشرقين اليوغوسلاف . كما أنه مشغول منذ اربع سنوات باعداد القاموس الصروكرواتي العربي بالاشتراك مع الدكتور كامل البوهي ، وهو أول قاموس للغتين ، وسيضم ٥٠ ألف كلمة وتعبير .

وفي هذا اللقاء يلقي الدكتور قلشي الكثير من الضوء على الكثير أيضا مما يشغل اهتمام الادباء والبـاحثين العـرب واليوغوسلاف على السواء ..

والدكتور قلشي عدد من المؤلفات والابحاث نذكر منها :

* وقفيات لفجانيكلي محمد باشا (بالتعاون مع محمـد محمود فسكلي) . مطبوعات معهد التاريخ بجمهورية مقدونيـا (١٩٥٨) .

* الادب التركي في عهد التنظيمات (١٩٥٤) .

* مكتوب على الجبين .. مجموعة قصص للاستاذ محمود تيمور مترجمة الى اللغة المقدونية .

* ٤٥ قصيدة من الشعر العربي باللغة الصروكرواتيـة والمقدونية .

* ٧٠ بحثا ومقالا في المخطوطات والاوقاف العربية وآثار العرب والمسلمين في يوغوسلافيا وألبانيا .

● متى وكيف بدأ اتصالكم الشخصي بالادب العربي ؟

ـ تمت اتصالاتي الاولى باللغة العربية ابان عهد الطفولة. فقد بدأ أبي يعلمني العربية قراءة وكتابة ، وأنا في السابعة ، وفي العاشرة من عمري حفظت ربع القرآن الكريم ، ودرست التجويد وأسس العلوم الدينية ، ثم درست النحو والصرف العربيين واللغة التركية باحدى المدارس الثانوية الخاصـة بالمسلمين في سكوبيه .

وبعد الحرب الثانية مباشرة سجلت اسمى بقسم اللغـات الشرقية بجامعة بلغراد ، فأتاح لى ذلك أن أتصل اتصـالا مباشرا بالادب العربى ، مما جعلنى أحبه وأكرس حياتى له ولغته .

مؤسس القاهرة
يحتمل أن يكون يوغوسلافيا

● معنى هذا أن صلة العرب بيوغوسلافيا ليست حديثة ، فكيف بدأت هذه الصلة اذن ؟ وما علاقتها بالاسلام ؟

ــ ان صلة الشعوب اليوغوسلافية بالعرب قديمة جدا ، فهناك بعض الوثائق التى تدل على وجود جماعة من المسلمين فى شمال يوغوسلافيا الذى كان آنذاك تحت السيطرة النمسوية المجرية ، قبل وصول الاتراك ، أى قبل القرن الرابع عشر . وكان هؤلاء المسلمون يعيشون فى محيط مسيحى ويطلق عليهم اسم ((الاسماعيليين)) .

ويذكر المؤرخ العربى المشهور ابن الاثير انه وجد بدمشـق طالبا منهم أطلعه على حياة هؤلاء المسلمين والمصاعب التى يلقونها فى سبيل الاحتفاظ بدينهم أمام تغلغل المسيحية .

والواقع انه لم يبق لهؤلاء المسلمين أثر ، لان الحكومة المجرية والكنيسة الكاثوليكية عملتا على افنائهم حتى زال أثرهـم تماما . لكن هذه النقطة بالذات لم تحقق أو تدرس بعد .

واذا رجعنا الى التاريخ العربى فى الاندلس لوجدنا انه كان من بين حرس ملوكها عدد من السلاف ، أى الصقالبة ، كما يسميهم المؤرخون العرب ، وكان منهم ، كذلك ، القواد والادباء . بل ان هناك دعوى تقول بان مؤسس القاهرة ((جـوهر الصقلى)) كان من يوغوسلافيا، وان صحة اسمه هى ((الصقلبى)) كما يعتقد بعض المؤرخين ان السلاف الجنوبيين الذين كانوا يهاجمون الامبراطورية البيزنطية من الشمال ، وان العرب الذين كانوا يهاجمونها من الشرق ، تعاونا فى الاستيلاء على مناطق بيزنطية واخضاعها . ويذكر هؤلاء السلاف الجنوبيون ، أو اليوغوسلاف الحاضرون ، فى آثار مختلف المؤرخين العرب مثل بلاذورى ، وابن الاثير ، وابن فضلان ، والادريسى ، وغيرهم .

أما فيما يختص بصلة المسلمين اليوغوسلاف بالعرب ، فهذه قد بدأت فى عهد العثمانيين ، ففى عام ١٣٨٩ حدثت معـركة خطيرة بين الاتراك والامراء الصربيين الذين هزموا فى هـذه المعركة ، مما أدى الى توغل العثمانيين فى شبه جزيرة البلقان والمجر ، ومنذ ذلك الحين اخذ الاسلام ينتشر ومعه اللغـة العربية التى كانت تدرس فى المدارس بجميع المدن . وكانت اللغة العربية من اهم المواد فى جميع المدارس ، كما كانت الكتب المدرسية كلها بالعربية .

نذكر مثلا ان اللغة ذاتها كانت تدرس من ((الكافية واللامية)) والفقه من ((ملتقى الابحر)) ، والحديث من ((صحيح البخارى)) و ((صحيح مسلم)) ، وغير ذلك من أمهات الكتب المعروفة . وقد بلغ عدد هذه المدارس فى القرن الثامن عشر نحـو ٢٠٠ مدرسة ، وكانت أهم المواد التى تدرس فيها : القرآن الكريم والحديث والتفسير والمعانى والبيان والفقه والفرائض والمنطق، لكن نشاط هذه المدارس لم يلبث ان توقف بعد انسحاب العثمانيين من تلك المناطق .

ونتيجة لهذا نجد أن عددا من الكتابات والنقوش على المساجد والمدارس كتب باللغة العربية ، وكذلك عددا كبيرا من وثائق الشريعة الاسلامية ، كوثائق الزواج والوصية والوكالة والعتق ، وكثيرا من وثائق البيع والشراء والشهادات الدراسية . وأهم هذه الوثائق وثائق الاوقاف ، وكان يحررها القضاة والمشتغلون بالافتاء ، ومنهم عدد كبير من أبناء يوغوسلافيا فى ذلك الحين .

● هل يمكن أن تعطينا مثلا لهذه الوثائق ، وخاصة تلك التى كان يحررها أبناء يوغوسلافيا ؟

ــ نعم ، ولكى يرى القارىء مدى المام اليوغوسلاف بالعربية فى ذلك الحين ، نمثل له بالجزء الاول من احدى الوثائق المكتوبة عام ١٤٩٣ ، وقد وجدت فى احدى المدن الصغيرة ، ونص هذا الجزء كالآتى :

بسم الله الرحمن الرحيم

((الحمد لله الذى تفرد بابداع المبدعات ، وتوحد بتكوين المكونات ، وتاهت فى بيداء كبريائه عقول العقلاء ، وولهت فى بحار جلاله أفهام الراسخين من العلماء ، قد اعترفت بالعجز عن كمال معرفته الاولياء ، وشهدت المحدثات بوجوب وجوده، وامتناع العدم عليه والفناء ، وفق خيار عباده لسلوك مسالك الخيرات ، ووعدهم بالمجازاة عليها يوم تبدل الارض غير الارض والسموات ، والصلاة والسلام على رسوله ونبيه محمد صاحب الآيات والمعجزات ، الشفيع المشفع يوم العرضات ، وعلى آله وأصحابه الذين واظبوا لله على أداء السنن والواجبات .

وبعد ، فان الله تعالى خص خلص عباده بنظر عنايتـه ، وآواهم الى كنف عصمته ورعايته ، وزينهم بزينة العقـل الراسخ ، وحلاهم بحلية الشرع الناسخ ، وجلا بكحل الهداية عيون بصائرهم ، ونور بنور الهدى ضمائر سرائرهم ، ووفقهم ليتقربوا بانواع القرب والطاعات الى مولاهم ، ويتزودوا بصرف أموالهم الى الخيرات لاخراهم من أولاهم ، ومن جملة من يجرى على هذا الاسلوب يجعل رضاء ربه غاية المطلوب ، المولى المعظم ، سلالة العلماء الفضل ، وخلاصة الفضلاء الكمل ، فخر المتأخرين ، ذخر المتبحرين ، سنان الملة والدين ، مولانا يوسف جلبى ابن المرحوم العالم العامل بدر الدين مـولانا محمود القاضى ، أدام الله عمره ، وعمر أخلاقه .))

والواقع ان الحج كان وما يزال أحد وجوه الاتصال الهامة بين مسلمى يوغوسلافيا والعالم العربى .. بالاضافة الى تولى عدد كبير من أبناء يوغوسلافيا مناصب عالية فى مختلف البلاد العربية كالولاية والقضاء ، والقيادة ، وكذلك ما يقـوم به الازهر من دور ازاء مسلمى بلادنا ، فقد تخرج فيه عدد كبير من أبناء وطننا .

مليونان من المسلمين

● وما حال المسلمين اليوم فى يوغوسلافيا ، وكم عددهم ؟

ــ يبلغ عدد المسلمين فى يوغوسلافيا نحو مليونين ، ولهم نفس الحقوق والواجبات التى لبقية المواطنين . ويحتل عدد منهم مناصب عالية فى جميع أوجه الحياة ، فمنهـم الوزراء والمديرون ، وأساتذة الجامعة والشعراء والادباء . وأذكـر على سبيل المثال ميشا (أى محمد) سليموفيتش ، أحـد مسلمى البوسنه ، الذى يشغل منصب رئيس اتحاد الادبـاء اليوغوسلاف ، واسكندر كولينوفيتش وعزت سرايليتش ، وهما من أبرز الشعراء .

والدين فى يوغوسلافيا منفصل عن الدولة ، مما يعنى أن التعليم الدينى لا يوجد فى أية مدرسة حكومية ، ولكن هنـاك

منظمات دينية اسلامية كمجلس العلماء الذى يختص بشئون الدين والتربية الدينية ونشر الكتب الدينية ، ورعاية رجال الدين ، كما ان لرجال الدين فى جميع الطوائف الدينية حق الضمان الصحى والمعاش كسواهم من موظفى الدولة والمواطنين .

ويوغوسلافيا بلد متعدد الاديان والقوميات ، الامر الذى استغله بعض رجال الدين والمحتلون وعملاؤهم خلال الحرب الثانية فى اثارة القلاقل والفتن بين المواطنين . اما بعد الحرب فقد بذلت جهود جبارة فى توطيد دعائم الاخاء والوحدة بين جميع الشعوب والقوميات والطوائف الدينية ، وأصبح الجميع يتمتعون بنعم الاشتراكية ، ويسعون وراء بنائها والاستفادة من ثمارها بطريق المساواة والعدل . وقد ادى هذا الى تقوية الكيان الداخلى والى الوحدة السياسية ، وبالتالى الى الانتصار على محاولات الضغط والتدخل الاجنبيين .

١٥٠٠٠ مخطوط عربى فى يوغوسلافيا

● نعود الى اهتمامكم بالمخطوطات العربية فى يوغوسلافيا فنسال : ما قيمتها ؟ وما عددها ؟

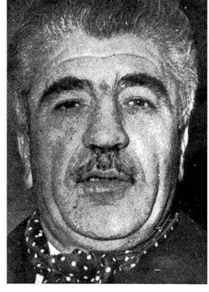
ـ لقد ذكرنا أن تاسيس المدارس العربية فى يوغوسلافيا بدأ منذ نهاية القرن الرابع عشر . وفى الوقت نفسه بدأ تاسيس المكتبات التى كان معظم كتبها باللغة العربية . واذكر على سبيل المثال ان احد الغزاة الاتراك ويدعى عيسى بك اسس مدرسة كبيرة فى سكوبيه فى منتصف القرن الخامس عشر ، كما اسس مكتبة كبيرة كانت تضم حال تاسيسها اكثر من ٣٥٠ مجلدا فى القراءة والتفسير والحديث والكلام والفقه والنحو والادب والمعاجم والطب ، أو بتعبير أصح كانت تضم كتبا فى جميع فروع العلوم والفنون التى كانت تدرس آنذاك فى العالم العربى والاسلامى . ولكن عددا كبيرا من هذه الكتب هلك بسبب الحروب العديدة والهجرات ، والجهل . ومع ذلك فيوجد حتى اليوم نحو ١٥٠٠٠ مخطوط عربى ، أغلبها فى منطقة البوسنه ، وتضمها كثير من المكتبات ودور المحفوظات كما يوجد عدد منها فى أيدى رجال الدين والشيوخ .

ومن الصعب ان نقدر قيمة هذه المخطوطات ، نظرا لعدم وجود الفهارس . ولكن بناء على بحوثى الخاصة ، وبناء على الجزء الاول لفهرس مكتبة غازى خسرو بك فى سراييفو الذى صدر فى العام الماضى ، نستطيع ان نقول ان هناك مخطوطات نادرة وقيمة ، لا يوجد بعضها فى اى فهرس عربى او اوربى .

وللمكتبات اليوغوسلافية قيمة خاصة فى هذا المجال ، لانها تضم عددا كبيرا من مؤلفات ابناء يوغوسلافيا الذين ألفوا آثارهم باللغة العربية ، تلك الآثار التى تدل على مدى انتشار الثقافة والحضارة العربية فى تلك المناطق البعيدة عن العالم العربى . ومن الطريف أنه يوجد باحدى المكتبات الجامعية فى بلغراد عدد من مؤلفات احد المصريين ، وهو محمد نور العربى الطنطاوى ، مؤسس تكايا الطريقة الملامية فى بعض مدن يوغوسلافيا ، وقد ألف عددا من الرسائل الصوفية ، معظمها فى شرح مؤلفات الفيلسوف محيى الدين بن عربى .

دكتوراه لمصرى فى أدب اليوغوسلاف بالعربية

● هل يوجد أدب يوغوسلافى مكتوب بالعربية ، بناء على ما تقدم ؟



د. حسن قلشى

ـ اذا اخذنا بعين الاعتبار كل ما ذكرناه حتى الآن ، لاتضحت حقيقة وجود كثير من المؤلفات التى كتبها أبناء يوغوسلافيا باللغة العربية ، ان عددا من هؤلاء الادباء درسوا فى مدارس يوغوسلافيا ، أما القسم الاكبر فقد درس فى اسطنبول والازهر . وأكبر قسم من هذه المؤلفات العربية فى الفقه ، ولكننا نجد أيضا ما يماثلها فى الشعر والادب والمناظرة ، وحتى فى علم العروض . ولقد اشتهر بعضها فى العالم الاسلامى كله ، وطبعت آثار أكثر من كاتب يوغوسلافى استخدم العربية ، مثل مؤلفات على دده فى التاريخ ، وكذلك كتابى على فهمى ، واحدهما فى شعر اصحاب رسول الله ، والآخر بعنوان « طلبة الطالب فى شرح قصيدة على بن ابى طالب » . ولقد استطاع دارس مصرى هو الدكتور كامل البوهى أن يدرس هذا الادب دراسة عميقة ، وأن ينال فيه درجة الدكتوراه من جامعة بلغراد فى موضوع « مؤلفات أدباء اليوغوسلاف باللغة العربية » .

يجب تعميق صداقة عبد الناصر ـ تيتو

● ارى فى يوغوسلافيا ترابطا وتقاربا بينها وبين الشرق المتحدث بالعربية بصفة خاصة ، فكيف تعللون هذا ؟

ـ لاشك فى ان هناك ترابطا كبيرا بين الشعوب اليوغوسلافية والشعب العربى . ويجب الا ننسى ان اغلبية الشعوب اليوغوسلافية عاشت خمسمائة سنة تقريبا تحت سيطرة دولة اسلامية كما نعرف ، وهى سيطرة تركت آثارا كبيرة فى الحياة المادية والروحية . ولا نزال نجد كثيرا من الكلمات العربية فى اللغة العربية ، وكذلك نجد تاثيرات فى الفولكلور والفن المعمارى ، كما تعرف جميع الشعوب اليوغوسلافية الكثير عن الاسلام والعرب . وهناك عنصر من أهم عناصر الترابط الحديث تمثله الصداقة الصحيحة بين بلدينا ، التى قام بوضع أساسها الرئيسان عبد الناصر وتيتو ، تلك الصداقة التى يجب تعميقها وتوسيعها فى جميع النواحى ، وخاصة فى الثقافة ، عن

طريق تبادل الكتابة والترجمة مثلا ، فانا اعتقد أن العلاقات السياسية والاقتصادية بين بلدينا تسبق العلاقات الثقافية وتتقدمها .

ميادين الاستشراق في يوغوسلافيا

● ما حال حركة الاستشراق في يوغوسلافيا ، وما تاريخها ، وما آثارها ؟

– بالرغم من أن اللغة العربية والتركية والفارسية كانت منتشرة في يوغوسلافيا على مر القرون الماضية ، فانالاستشراق بالمعنى الاوربي للكلمة ليست له تقاليد كبيرة ، ومع ذلك فقد بذل المستشرقون اليوغوسلاف جهودا جبارة في رفع مستوى الدراسات الشرقية الى المستوى الاوربي .

ويوجد في سراييفو معهد للدراسات الشرقية ، لكن الدراسات التركية أو العثمانية تمثل الدرجة الاولى به ، نظرا لان اغلبية المصادر التاريخية المتعلقة بتاريخ شعوب يوغوسلافيا خلال القرون الوسطى كتبت باللغة التركية . اما فيما يختص بالدراسات العربية فالجدير بالذكر أنها تتوجه لدراسةالحضارة العربية في يوغوسلافيا من ناحية ، والى ترجمة ودراسة الآثار الادبية العربية من ناحية اخرى . ومن هذه الدراسات نذكر فهرس المخطوطات العربية والفارسية والتركية في مكتبة خسرو بك في سراييفو ، وقد الفه قاسم دوبراتشا ، وكذلك الوثائق العربية في دار المحفوظات في مدينة دوبروفنيك ، وهي الوثائق التى ارسلت الى جمهورية دوبروفنيك في القرنين السابع عشر والثامن عشر من المغرب والجزائر وطرابلس غرب ومصر . وقد قام باعداد ونشر وترجمة هذه الوثائق الاستاذ بسيم كوركوت الذى سبق أن درس بالازهر ، وكذلك هناك دراسات توفيق حقيفيتش عن آثار اللغة العربية في اللغة الصربية – الكرواتية ، ووثائق الاوراق العربية التى يعود تاريخها الى القرن الخامس عشر ، وقد قمت أنا بنشرها وترجمتها والتعليق عليها . هذا كله بالاضافة الى جهود الدكتور حازم شعبانوفيتش وفهيم بايراكتاريفيتش والدكتور شاكر سيكريتش .

٤٠ قصيدة عربية ترجمت في يوغوسلافيا

● ما الذى ترجم من الآثار العربية في يوغوسلافيا بلغاتها وما مدى اقبال القراء عليها ؟

– رغم أن هناك اهتماما بالغا بين القراء اليوغوسلاف بالادب العربي ، فلم تتم ترجمة الكثير من آثاره . وكما هي الحال في اوربا كلها نجد أن المكانة الاولى في الترجمة تحتلها « ألف ليلة وليلة » التى ترجمت عن اللغتين الروسية والفرنسية وترجم جزء واحد منها عن العربية مباشرة ، وقد قام بترجمته فهيم سياهو وبسيم كوركوت ، كما ترجمت عن الفرنسية مجموعة قصص لمحمود تيمور تحت عنوان « زهرة في المرقص » وكذلك « يوميات نائب في الارياف » لتوفيق الحكيم التىترجمت عن الفرنسية ايضا .

ومن الكتب العربية المترجمة التى نالت اقبالا كبيرا لدى القراء والنقاد نجد « طوق الحمامة في الالف والالاف » لابن حزم الاندلسي . وقد قمت بنفسي بترجمة مجموعة من قصص محمود تيمور الى اللغة المقدونية ، وهى احدى اللغات اليوغوسلافية الثلاث ، وانتهز هذه المناسبة فاعبر عن جزيل شكرى للاستاذ تيمور الذى أرسل الى اكبر جزء من قصصه .

اما الشعر فلم يهتم بترجمته أحد سواى تقريبا . ومعظم ما ترجمته ونشرته في صحفنا ومجلاتنا من الشعر الحديث ، وأذكر من الشعراء العرب المعاصرين الذين ترجمت أشعارهم : محمود حسن اسماعيل ، كمال نشأت ، ايليا ابو ماضى ، عبد الوهاب البياتى ، نازك الملائكة ، ادونيس ، نزار قبانى ، سليمان العيسى ، أبو القاسم الشابى ، محمد الفيتورى ، تاج السر الحسن ، محيى الدين فارس ، بلند الحيدرى ، فدوى طوقان، هارون هاشم رشيد ، وغيرهم . ويبلغ عدد القصائد التى ترجمتها ٤٠ قصيدة .

هذا وقد اعددت العدة بعد العودة الى بلادى لترجمةمنتخب من الشعر العربي ومجموعة من القصص المصرية القصيرة .

والحقيقة اننا – نحن المستشرقين – لسنا راضين بهذا العدد المحدود من الترجمات العربية ، ولا بترجمة الآثار العربية عن لغات وسيطة كالفرنسية او الروسية . وسنحاول في المستقبل القريب أن نتلافى هذا النقص ، وخاصة بعد أن تاسست جمعية المستشرقين اليوغوسلاف في شهر اكتوبر الماضى .

اللص والكلاب والطريق
روايتان انسانيتان

● ما رايك اذن في الادب العربي المعاصر ؟

– ان المستشرقين واساتذة الجامعات في اوربا ، بل في العالم العربي يوجهون بحوثهم للماضى أكثر مما يوجهونها للحاضر . وفي الجامعات على اختلافها لا يدرس الادب المعاصر بالرغم من ان الطلبة يهتمون بالحاضر أكثر من اهتمامهم بالماضى . ولكى يستطيع المرء أن يتابع ما يحدث في أدب ما فلابد ان يكون لديه جميع الوان الانتاج الادبى لهذا الادب ، ونحن في بلغراد ليس لدينا مايكفى من الانتاج الادبى العربي ، ولهذا اخشى ان يكون حكمى على الادب العربي المعاصر متعسفا غير دقيق . وعلى اية حال استطيع ان اقول بان الشعر قد أخذ يتحرر من قيود التقليد وقواعد العروض ، وبدأ يعالج قضايا انسانية . وليس من الغريب أن عبد الوهاب البياتى لم يترجم الى جميع لغات البلدان الشرقية فحسب ، بل والى اللغات الفرنسية والايطالية واليوغوسلافية ، لان شعره قريب جدا من الذوق الاوربي ، كذلك لانه يعالج المشاكل الانسانية العامة التى يحسها الناس في كافة انحاء العالم . وهذه المشاكل والموضوعات لا يمكنالتعبير عنها عن طريق الاشكال الشعرية التقليدية .

ويخيل الى أن قضية الشكل قضية ثانوية ، لانه على الناقد والقارىء أن يطلب الشعر الحقيقى بغض النظر عن شكله ، فنحن نجد شعرا رديئا في الشكل التقليدى كما نجد شعرا رديا في الشكل الحر . والامر اولا واخيرا يتعلق بشخصية الشاعر والهامه ، وطاقته الشعرية وتجربته الانسانية . فمحمود حسن اسماعيل مثلا لا يدخل في الشعر التقليدى ولا في الشعر الحر، لان له اسلوبا خاصا في التعبير . وفي رايى ان ديوانه الاخير الذى قرأته هنا في القاهرة هو من احسن ما انتج في الفترة الاخيرة من شعر .

وتنطبق هذه الملحوظة على القصة الطويلة ، وروايات نجيب محفوظ ، فاللص والكلاب والطريق ، اللتان قراتهما اخيرا اعتبرهما عربيتين من ناحية اللغة والمكان ، اما من ناحية الموضوع – وهو التناقضات بين الفرد والمجتمع ، تلكالمتناقضات التى توجد في اى مجتمع مهما كان شكله او نظامه – فهما

روايتان انسانيتان . وكل أدب قومى فى رأيى ينبغى أن يحاول التفاعل مع الادب العالمى ، وأن يصبح جزءا لا يتجزأ منه .

أما القصة القصيرة التى شق طريقها بكل نجاح الاستاذ محمود تيمور ، فان مستواها قد ارتفع رغم حداثتها . وكل هذا يدل دلالة واضحة على أن الاداب العربية تتطور وتزدهر مسايرة للتطور الاقتصادى والثقافى .

واحب أن اشير الى قضية هامة تحتاج الى حل ، وهى قضية تسويق الكتاب فى العالم العربى كافة ، وتنسيق مشروعات الطبع والنشر بين جميع البلدان العربية ، وأقترح أن تطبع كتب الادباء المعاصرين وكتب التراث فى عشرة آلاف نسخة على الاقل . اضف الى هذا قضية تعريف الوطن العربى بأدب كل قطر من اقطاره .

ذلك لاننى لاحظت مثلا أن انتاج بعض الادباء المغاربة ، مثل مسرحية السد ، أو قصص بن جلون ، غير معروفة هنا فى الجمهورية العربية المتحدة ، ومن هنا يكون على الصحف والمجلات العربية أن تلعب دورا هاما فى هذا السبيل .

الفصحى العربية لغة عالمية

● تواجهنا اليوم – ونحن نرسى دعائم نهضة ادبية وفنية كبيرة – مشكلة الازدواج اللغوى ، لكننا نعرف أن يوغوسلافيا تعانى من مشكلة تعدد اللغات ، فكيف حل الادباء اليوغوسلاف هذه المشكلة ، وهل تعانون أيضا من الازدواج ؟

– لا شك أن تعدد اللغات يمثل مشكلة فى جميع أوجه الحياة ولكن التجربة اليوغوسلافية خلال العشرين سنة الاخيرة أثبتت امكانية التغلب على أية مشكلة ، بشرط أن توجد قيادة حكيمة وارادة قوية للشعب . ولنأخذ مثلا انعكاس تعدد اللغات على الادب ، فكل شعب من شعوب يوغوسلافيا له صحفه ومجلاته الادبية التى تنطق بلغته . وادباء كل شعب ، حتى أدباء مختلف الاقليات القومية ، يكتبون بلغاتهم الخاصة . ولكن الجميع يجيدون اللغة الصربية – الكرواتية ، وهى اللغة الرسمية للبلاد . وفى الوقت نفسه تتم ترجمة آثار كل لغة الى اللغات الاخرى المحلية . ذلك لان محاولة اجبار شعب ما على أن يدرس وأن يتكلم بلغة غير لغة أمه لا تؤدى الى أية نتيجة . أما اذا أراد الاديب ان يكتب بلغة غير لغته فلا حق لاحد أن يمنعه . فلغة أمى مثلا هى الالبانية ، وقد كتبت كثيرا من المقالات والدراسات بها ، كما ترجمت كتابين اليها ، ولكنى أحاول منذ عشر سنوات أن أكتب باللغة الصربية – الكرواتية ، حتى أزيد عدد قرائى .

ولابد أن أشير هنا الى أن الفرق بين الفصحى والعامية يكاد لا يوجد فى أية لغة من اللغات اليوغوسلافية . ويعودالفضل فى ذلك الى فتوة اللغات الفصيحة اليوغوسلافية ، اذ يرجع تاريخ اللغة الفصحى الصربية – الكرواتية الى مائة وثلاثين سنة تقريبا ، أما اللغة المقدونية فعمرها لا يتجاوز عشرين سنة نظرا لان الشعب المقدونى كان محرما عليه قبل الحرب الثانية ان يستخدم لغته فى المدارس أو فى الكتابة . كما يرجع ذلك الى أن هذه اللغات نشأت فى الاصل من احدى اللهجات الشعبية ، ونمت وارتفعت الى درجة اللغة الفصحى .

ومن الواضح أن محاولة مقارنة وضع اللغات اليوغوسلافية الفصحى باللغة العربية الفصحى هى محاولة غير ممكنة وغير صحيحة فى آن واحد ، لان العربية الفصحى لها تقاليد عمرها نحو ١٥٠٠ سنة ، وتراث علمى وأدبى ضخم ، ومصطلحات مقررة تتيح التعبير عن كافة مشاعر الانسان . أضف الى هذا أنها من أهم العناصر التى تربط بين جميع العرب ، وخاصة فى الوقت الحاضر الذى ينبىء بوحدات كبيرة اقتصادية وسياسية .

واللغة العربية الفصحى لغة عالمية ، أما اذا أخذنا لهجة شعبية وارتفعنا بها الى مستوى اللغة الفصحى، فانها ستصبح لغة اقليمية . وينبغى ألا ننسى أنه لا يوجد فى العالم لغة أدبية تتوافق مع لغة الشعب تماما ، لان كل لهجة تستخدم فى الكتابة تصبح بمرور الوقت لغة مصطنعة بدرجة ما ، ثم لا تلبث أن تختلف عن حالتها الاولى . ولذلك فانى أرى أن مناقشة موضوع اللغة ينبغى أن ينصرف قبل كل شىء الى مناقشة التعليم ورفع المستوى الثقافى للمواطنين وتدريس الفصحى فى المدارس ، وضرورة معرفة الادباء بها ، واستعمالهم لها استعمالا صحيحا حيا ، لانهم هم الذين يخلقون اللغة .

ويخيل الى أن البون بين الفصحى والعامية اقل الآن مما كان عليه قبل مائة سنة ، اذ تؤثر كل منهما فى الاخرى ، وتزدادان اقترابا .

ولقد سمعت الكثيرين من الاوربيين يزعمون أن على العرب اتخاذ الابجدية اللاتينية السهلة اذا أرادوا أن يتقدموا بدعوى صعوبة الابجدية العربية . وهذا خطأ فادح ، لان الابجدية العربية الفصحى تتلاءم تماما مع طبيعة الاصوات العربية . ومما لا شك فيه أن الابجدية اليابانية اصعب بكثير من الابجدية العربية ، ومع ذلك لا يوجد فى اليابان أمى واحد !

الكوميديا فقط
تكتب بالعامية

● لكن هل تكتب المسرحيات فى بلادكم بالفصحى أم باللهجات الشعبية ، ولماذا ؟

– لقد قلت ان الفرق بين العامية والفصحى غير موجود تقريبا . ولكن مؤلف المسرحيات ، وخاصة فى الكوميديا التى تتأسس على الفكاهة ، يستفيد من اللهجات الشعبية و « لغة الشوارع » كثيرا .

أما فى التراجيديا والدراما والمسرحيات العصرية التى تعالج قضايا انسانية ونفسية عميقة ، وكذلك القضايا الميتافيزيقية أو اللامعقول ، فان اللغة المستعملة هى الفصحى الصافية . وكذلك تتم عملية ترجمة المسرحيات بالفصحى تماما .

أما فى الكوميديا – كما قلت – وخاصة فى الحوار ، فان المؤلف يستخدم مختلف اللهجات للحصول على الوصف الادق لشخصياته ، لاننا لا نعرف الشخصيات أحيانا ، سواء فى مهنها أو فى ثقافاتها ، أو فى موطنها ، الا عن طريق اللغة الخاصة بهذه الشخصية أو تلك .

والواقع أن السؤال الذى يطرح عند مناقشة الآداب والفنون بصيغة :

هل يجب أن تنزل الآداب والفنون الى مستوى الشعب ، أم يجب أن تبذل الجهود لرفع المستوى الثقافى للشعب حتى يصل الى مستوى هذه الآداب والفنون ؟.. هذا السؤال نفسه ينبغى أن يطرح عند مناقشة قضية اللغة . ويبدو أن خير الامور أوسطها .

المعاهدات الثقافية لا تكفي

● ما الوسائل التى ترونها لتدعيم الصلات الثقافية بيننا وبين يوغوسلافيا ؟

ـ توجد بين بلدينا معاهدة ثقافية تنص على موضوعات عديدة كلها لازمة ومفيدة فى توسيع العلاقات الثقافية ودعمها . لكن المعاهدات لا تفيد شيئا بالنسبة لتعريف اليوغوسلاف بالحضارة العربية ، هذا التعريف الذى يجب أن تتولاه الدراسات والترجمات . وكل ما ترجمناه وكتبناه مثلا فى يوغوسلافيا لم تنص عليه أية معاهدة .

فانا مثلا كتبت دراسة عن محمود تيمور والقصة العربية القصيرة ، وأخرى عن الشعر العربى المعاصر مما لم تنص عليه المعاهدات التى لم تساعدنا أيضا فى الحصول على كتاب واحد من الادب العربى المعاصر . ولذلك أعتقد أن المقابلات الشخصية والزيارات المتبادلة للمتخصصين (واشدد هنا على كلمة المتخصصين) لها أهمية كبرى .

واذكر على سبيل المثال أن زيارتى هذه للجمهورية العربية المتحدة التى قمت بها بفضل وزارة العلاقات الثقافية الخارجية ستفيدنى ايما فائدة . فقد التقيت بادباء وعلماء عديدين وزرت الجامعات والمعاهد العلمية ، وحصلت على كتب قيمة كنت احلم بالحصول عليها منذ سنوات ، كالروايات ومجموعات القصص والدواوين ومنشورات التراث العربى ، وكتب التاريخ والنقد الادبيين . ومن الغريب انه لم يكن عندى أية رواية لنجيب محفوظ مثلا ، ولم أستطع أن أختار خمس عشرة قصة لترجمتها ، ولا قصائد الشعراء لاترجم منها منتخبا . وكل ما ترجمته من الشعر حصلت عليه عن طريق بعض الاصدقاء والطلاب العرب فى بلغراد .

الشهادة شيء والعمل العلمي شيء آخر

● بما أنك زرت الجامعات والمعاهد العلمية فى الجمهورية فهل لاحظت فرقا فى البحوث العلمية ، وخاصة فيما يتعلق بالآداب والتاريخ ؟

ـ لاحظت فوارق ملموسة ، اهمها ان البحوث هنا ترتبط بالباحث أو الدارس وبجهوده الشخصية . أما البحوث فى يوغوسلافيا فهى تجرى أولا فى المعاهد العلمية ، أعنى معاهد البحوث ، لا معاهد التدريس ، والواقع انه يوجد لديكم آثار علمية قيمة ، مما يدل على الاستعداد العلمى لمختلف الباحثين ، ولكن نتائجهم ستتحسن أكثر لو أن بحوثهم جرت عن طريق المعاهد المتخصصة ، التى تقوم باختيار الموضوعات الهامة وتنسيق العمل بين مختلف المعاهد والباحثين ، وتدريب الشباب من الباحثين على أصول البحث العلمى . فمثلا نجد أن العالم فى الادب أو التاريخ لا يضيع وقته فى جمع المعلومات والوثائق والمصادر . ولكنه يلجأ الى المعهد المختص ويستعين بجهود أفراده الذين يقومون بهذه الاعمال التمهيدية ، مما يعنى توفير ٥٠ فى المائة من الوقت ، وهكذا ، ذلك لان الشهادة شيء والعمل العلمى شيء آخر تماما .

● هذا يعنى أن كل معهد علمي يشبه مؤسسة من المؤسسات الاشتراكية الاخرى ؟

ـ بالضبط .. والمعهد فى يوغوسلافيا له مشروع سنوات خمس ، ولكل شخص يعمل به مشروع علمى خاص بجانب المشروع العام للمعهد . وبامكان المعاهد أن تقوم بتنفيذ مشاريع علمية ضخمة لا يستطيع الباحث وحده ان يقوم بها . واذكر مثلا أن فى يوغوسلافيا بضعة معاهد للبحوث التاريخية والادبية بالرغم من أن تاريخ الادب اليوغوسلافى لا يتجاوز ١٥٠ سنة .

وقد لاحظت لديكم أيضا عدم وجود معاهد لدراسة مختلف عهود التاريخ ، وخاصة العهد العثمانى ، فى حين اننا فى يوغوسلافيا ندرس هذه الفترة بعناية فى معاهد التاريخ .

بقية الرواية اليوتوبية

ت . ه . جرين وجون ستيوارت ميل يعلنون انه لابد من الحد من مساوىء فلسفة حرية الاستثمار والاستغلال التى سادت القرن التاسع عشر حتى اواخر الثلث الثانى منه تقريبا ووصفت بالمادية او النفعية Utilitarianism و Laissez-faire ويدعون الى تدخل الدولة للحد من حرية اصحاب الاموال وخاصة فى المناطق الصناعية ، كان الراى العام مازال يخشى النظريات الاشتراكية او الشيوعية ، كما كان يفضل البعض ان يصفها لما ارتبطت به فى الاذهان من الافكار الخاطئة والملابسات الدموية .

وهنا نرى اهمية الدور الذى لعبته الرواية اليوتوبية فى تقريب الافكار الاشتراكية للقراء وعرضها فى صور جميلة مقنعة جذابة ، كما سنرى فى مقال قادم ، عندما نعرض لاعمال الروائيين الاشتراكيين الذين نادوا بمجتمع يقوم على المساواة والعدل والكفاية .

اما النتيجة العملية لهذه الرواية « ذات النتيجة » فقد كانت « سراى الشعب » التى اقيمت فى شارع مايل اند Mile End وافتتحتها رسميا الملكة فيكتوريا فى ١٤ مايو ١٨٨٧ . ثم تطورت الخطة الاصلية بحيث شملت كلية شرقى لندن التكنولوجية والتى اصبحت فى عام ١٩٠٨ فرعا لجامعة لندن . وقد استمر جزء من « سراى الشعب » يحمل هذا الاسم ويستخدم لاغراض اجتماعية وترفيهية ، ولكنه اصبح جزءا ثانويا من هذا المعهد .

وجدير بالتاكيد هنا ان هذه اليوتوبيا تدين برواجها ونجاحها الى حد كبير لظهورها فى وقت مناسب ، اهتم فيه الراى العام بالاصلاح بوجه عام وبشرقى لندن بشكل خاص ، ولموافقتها «لمزاج الساعة» كما قال بعض النقاد . كما أنها مثل غيرها من اليوتوبيات الاجتماعية البنائية قد اسهمت ولو بقدر محدود فى الحركة الانسانية التى كانت هى فى الواقع احد مظاهرها .

ولعل خير مانختتم به هذا المقال هو ماكتبه بيزانت نفسه عندما طلب منه الناشر عام ١٨٩٧ ان يكتب مقدمة لنسخة رخيصة لتلك الرواية التى مازالت حتى ذلك الوقت حية يقبل القراء عليها فقال :

« ان نجاح هذه الرواية لا يرجع الى جدتها ، او اختلافها . فالروائى كما اعتقد ليس مجددا ابدا ، ولكنه ينظر حوله ويلاحظ ويرى ويفكر . اما الروائى الذى يفضله القراء على غيره فهو ذلك الروائى الذى ينجح اكثر من غيره فى ان يمسك افكار عصره والقوى الفعالة فى حاضره ويقدمها للقارىء . واظن ان هذه القصة قد قدمت فعلا افكار عصرها » .

أصداء مؤتمر الموسيقى ببغداد

نوفمبر ١٩٦٤

بقلم الدكتورة : سمحة الخولى



بغداد انعقاد المؤتمر الدولى للموسيقى العربية الذى تعاون اليونسكو والحكومة العراقية على تنظيمه ضمن اطار مشروع اليونسكو لتبادل التقدير للقيم الثقافية بين الشرق والغرب .

وعماد فكرة المؤتمر التنبه « للمرحلة التطويرية التى تمر بها الموسيقى العربية الآن ومحاولة تنميتها وتفحص ودراسة أسسها كيما يتسنى تنميتها بما يتلاءم والعبقرية الكامنة فيها . ولذلك دعى لهذا المؤتمر المعنيون بشئون الموسيقى من ذوى الشهرة ، ليس من العالم العربى فحسب ، بل من الامم التى لعبت دورا فى تطوير الموسيقى العربية . والامل أن تكون دراساته وتاملاته فاتحة بحوث تجرى لحفظ وتطوير هذا الاسلوب من الموسيقى فى الاطار الاوسع لنسق الموسيقى العربية الجديد والذى يجرى تطويره فى الوقت الحاضر . »

ومن بين الدول الخمس عشرة التى أرسلت ممثليها الى هذا المؤتمر بلادنا العربية التى مثلت منها فيه الجزائر والمغرب وتونس وليبيا والجمهورية العربية المتحدة والسودان وسوريا والعراق . وقد أرسلت تركيا ممثلا عنها ، هو المؤلف الموسيقى الكبير احمد عدنان سايجون ، باعتبارها من الامم التى لعبت دورا فى تطوير الموسيقى العربية ، ومثلت فيه الهند كأمة شرقية تلتقى موسيقاها مع الموسيقى العربية فى طبيعتها اللحنية المقامية (القائمة على مقامات) وايقاعاتها المركبة ، كما حضره عن روسيا السوفيتية مؤلف موسيقى هو قدوس خوجاميروف مدير معهد الموسيقى فى آلما آتا عاصمة كازاخستان ، وهى من المناطق التى تمت لتراث الموسيقى الاسلامية العربية بنسب وثيق ، وفيما عدا ذلك حضره من الدول والهيئات العلمية المعنية بدراسات الموسيقى العربية : اسبانيا والمجر وتشيكوسلوفاكيا ومركز الوثائق السمعية (فونو جرام آرشيف) ببرلين الغربية وقد أرسل ممثل لبنان - المؤلف الموسيقى توفيق سكر - بحثه الى المؤتمر وكذلك أرسل المندوب الامريكى (من مكتبة الكونجرس) بحثا قرىء للمؤتمر ، وقد مثل جامعة الدول العربية فيه خبيرها الموسيقى الدكتور محمود الحفنى.

ولم يقتصر النشاط خلال المؤتمر على الابحاث والمناقشات بل نظمت الحكومة العراقية فى الوقت نفسه معرضا للكتب والآلات الموسيقية حشدت فيه كل ما صدر باللغة العربية وغيرها من اللغات الشرقية عن الموسيقى من الكتب التاريخية القديمة والمخطوطات ، ومن الدراسات ، بل والترجمات الحديثة ، كما أقامت وزارة الثقافة حفلا موسيقيا عزف فيه الاوركسترا السيمفونى الوطنى العراقى ، وهو أوركسترا حديث الانشاء جدا ، اذ لم يمر على تكوينه أكثر من بضعة شهور ، وأقيمت للمؤتمر حفلا موسيقيا آخر تحت اسم « الليلة العربية » حشدت فيه مجموعة ضخمة من ألوان النشاط الموسيقى التقليدى والشعبى من المناطق المختلفة للعراق فكان استعراضا حيا زاخرا بالوان الموسيقى من أبسطها الى أعقدها ، من غناء الموشحات الراقصة من تلميذات المدارس الى عزف فرقة موسيقى الاذاعة والموسيقى العسكرية وفرق الرقص والغناء الشعبية .

•

ولقد بلور جدول أعمال المؤتمر المهمة فى سؤالين كبيرين : كيف ننهض بالموسيقى من الوجهة الفنية والعلمية ؟

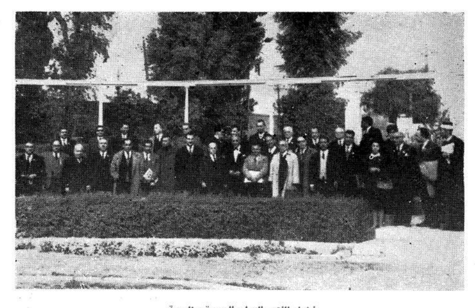
وكيف ننهض بالموسيقى العربية من الوجهة الثقافية والاجتماعية ؟

وللحكم على قيمة عمل المؤتمر فى معالجة مشاكل تطوير الموسيقى العربية ينبغى أن نستعرض بايجاز الاتجاهات الكبيرة التى برزت من خلال الابحاث والمناقشات فى المؤتمر ، وتدل تلك الابحاث والمناقشات على تعدد الزوايا التى بحثت منها الموسيقى العربية واختلاف وجهات النظر فى تناولها اختلافا يمكن تلخيصه فى أربعة اتجاهات رئيسية :

فهناك اتجاه تاريخى عقلى فى تناول الموضوع .
واتجاه رياضى علمى .
واتجاه تربوى تعليمى .
واخيرا اتجاه عملى فنى .

وبذلك سلطت الاضواء على الموسيقى العربية من كل جوانبها وبحثت بحثا يبدو متكامل العنصر .

ولكن مناقشات المؤتمر دلت فى الواقع على أن بعض هذه العناصر طغى على البعض الآخر بصورة أضعفت التناسب السليم



أعضاء المؤتمر الدولي للموسيقى العربية
بغداد – ٢٨ نوفمبر – تشرين الثاني ١٩٦٤

ولم تأخذ فى الاعتبار طبيعة المرحلة التطورية الراهنة التى تمر بها الموسيقى العربية فى هذا العصر ، ولكى نرسم خطـوط الصورة الواضحة لجو المؤتمر وعمله فسنعرض تلك الاتجاهات فى ايجاز :

برز فى المؤتمر اتجاه كبير للعناية بدراسات التراث القديم من المخطوطات والرسائل التى تتناول شتى جوانب الموسيقى وقامت الحكومة العراقية من جانبها ، بمناسبة انعقاد المؤتمر، بجهد كبير فى طبع الرسائل ونشر المخطوطات الموسيقية التى نذكر منها معجم الموسيقى العربية تأليف الدكتور حسين على محفوظ ، وكتاب الاصطلاحات الموسيقية الذى وضعه بالتركية ا. كاظم وقام بتعريبه ابراهيم الداقوقى ، وربمـا عدنا فى مجال آخر لعرض تلك الكتب والدراسات عرضا نقديا مفصلا .

وقد ظهر مدى الاهتمام بالدراسات التاريخية فى معرض الكتب الذى نظم بمناسبة انعقاد المؤتمر وعرضت فيه مخطـوطات موسيقية قيمة كما عرضت جمهرة الكتب والدراسات الحديثة التى نشرت أخيرا حول تلك المخطوطات أو تناولت دراسات الموسيقى العربية تناولا تاريخيا أو تعليميا .

ولا شك أن دراسة تاريخ تراثنا الموسيقى ضرورة لفهـم هذا التراث وتعمقه وأهم ما تضيفه تلك الدراسات الىخبرتنا بالموسيقى العربية هو تفسير بعض الغموض الذى يكتنفمقاماتها وأوزانها العديدة المعقدة وتوضيح الجانب العملى من ممارستها على مر العصور .

أما الاتجاه الرياضى العلمى فقد شغل حيزا ضخما فىالابحاث والمناقشات وفى المحادثات الخاصة التى دارت بين أعضاء الوفود خارج الجلسات الرسمية ، وما زالت مشكلة السلم الموسيقى العربى موضع جدل عنيف ، فكان هناك رأى يقول بالتمسـك بالسلم الطبيعى واصطناع الوسائل الكفيلة بتطبيقه عـلى سائر موسيقات العالم ، سابقة ولاحقة ، لانتشالها من وهدة الخطأ الناجم عن استعمال سلم موسيقى معدل (وهو السلم الذى يقسم فيه الديوان تقسيما رياضيا الى اثنى عشر نصف صوت متساوية كحل عملى يلائم ضرورات صنع الآلاتالموسيقية الثابتة وضرورات الهارمونية الغربية) ، وبتطبيق السـلم الطبيعى يمكن أن تكتسب موسيقى موتسارت وبتهوفن أبعادا جديدة تضارع ما كسبته السينما عندما انتقلت من طور الابيض والاسود الى طور الالوان الطبيعية !..

ولتحقيق هذا الهدف يقترح صاحب هذا الرأى – الاستاذ ميخائيل الله ويردى من سوريا – انشاء معاهد موسيقيـة للدراسات الموزيكولوجية تتولى تخريج علماء السلم الطبيعى العربى الذين يمكنهم تطبيق هذه النظرية التى ستؤدى لنشر السلام بين العالم أجمع عن طريق هذه اللغة الموسيقيـة الموحدة .

وعندما قرأ صاحب هذا الرأى بحثه على المؤتمر قدمهمشفوعا بلوحات من الرسوم البيانية ووضح أن كل أنواع السـلالم الموسيقية (عربية وغربية وآسيوية خماسية وغيرها) متضمنة فى هذه الرسوم كما وزع على الحاضرين كتيبا ضمنـه خلاصة

فكرته ، غير أن الفكرة لم تثر حماس أعضاء المؤتمر اذ بدا فيها شيء من الجموح كما أنها قائمة على افتراض نظري يفتقر تماما الى تجربة عملية سمعية تثبت قيمته الفنية لدى التطبيق العملي .

وقدم زميله في الوفد السوري الدكتور فؤاد رجائي مشروعا لصناعة جهاز الكتروني لقياس ذبذبات السلم العربي (الطبيعي) ودارت مناقشة اقتراحه على مستوى عملي اذ تبين أن هناك عددا كبيرا من الاجهزة المماثلة قد صنع في أوربا وان معامل الصوت تستخدم مثل هذه الاجهزة .

وأخيرا ، وبعد وقت وجهد كبير تقرر اسناد بحث هذين المشروعين الى جهة علمية تضم متخصصين في الطبيعة وعلم الصوت للحكم على قيمتها العلمية ، وهذه الجهة العلمية يمكن أن تكون تابعة « للمجمع الموسيقي » الذي وقع الاجماع على ضرورة انشائه ليضم الباحثين والعلماء والموسيقيين من البلاد العربية .

أما التفكير التربوي التعليمي في شئون الموسيقى العربية فقد شغل من مناقشات المؤتمر وقراراته حيزا يتناسب مع أهميته البالغة في هذه المرحلة الحاسمة التي تنتقل فيها الموسيقى العربية من طور التواتر الشفوي الى طور التنظيم البيداجوجي ، وقد نال هذا الاتجاه الدرجة الثانية في الاهمية من أعمال المؤتمر بعد الاتجاه الرياضي العلمي الخاص بأبحاث السلم الموسيقي وهو ما ظهر أثره بوضوح في مقررات المؤتمر والسر في هذا الاهتمام الكبير بالاتجاه التربوي التعليمي أن الكثير من مشاكل الموسيقى العربية ، بشقيها الشعبي والفني ، لم يتناول حتى الآن تناولا علميا متكاملا حيث لم يتهيأ له علماء الموسيقى الذين توفرت لهم أسباب البحث العلمي في الموسيقى الشعبية بتسجيل ألحانها وقياس أبعاد مقاماتها وتدوينها تدوينا علميا ممحصا وتحليلها ومقارنتها ، ثم دراسة الاصول التاريخية للموسيقى الفنية ونشر تراثها بصورة محققة دقيقة للتداول في معاهد التعليم الموسيقي ، والواقع أن الموسيقى العربية تفتقر أشد الافتقار الى هذه الابحاث العلمية التي لم يتح لها منها حتى الآن الا مجال البحث التاريخي وحده مما انعكست آثاره على الحياة الموسيقية وعلى التعليم الموسيقي منذ الطفولة الى معاهد التخصص .

وقد ناقش المؤتمر وسائل تلافي هذا النقص الخطير بطريقة جذرية وخرج من ذلك بالاجماع على ضرورة انشاء أقسام لدراسات الموزيكولوجية في الجامعات العربية تتولى تدريب المتخصصين الذين يمكنهم جمع وتسجيل الموسيقى الشعبية ودراستها ونشرها وتيسيرها للتداول ، ونشر التراث الغنائي والعزفي للموسيقى العربية الكلاسيكية في طبعات منقحة مع درس كل مشاكل تدوين الحليات والزخارف التي تعد من أهم عناصر هذه الموسيقى وغير ذلك من جوانب البحث العلمي في مشاكل الموسيقى التعليمية .

ولم يتم الاجماع على هذا القرار الا بعد استعراض الجوانب المختلفة من دراسات الموزيكولوجي ، واستطالت المناقشة حول أي الاتجاهات أنسب ، وهل تحتاج موسيقانا لدراسات الاثنوموزيكولوجي (علم بحث موسيقى الاجناس البشرية) بالتحديد أم لدراسات موزيكولوجية ، وهي أعم وأشمل من دراسة موسيقى الاجناس البشرية ، وتبين من المناقشات أن ميدان الاثنوموزيكولوجية ميدان حديث جدا من ميادين علوم الموسيقى (ولذلك كثر فيه الادعياء والسطحيون وذكر الاعضاء الاوربيون من وحي تجاربهم أن العلماء الحقيقيين في هذا الميدان يعدون على أصابع اليد الواحدة في العالم أجمع) ولذلك استقر الرأي على تعميم توصية المؤتمر حتى لا تقتصر على هذه الزاوية المحددة من دراسات علوم الموسيقى وان تنشأ أقسام للدراسات الموزيكولوجية فهي دراسات استقرت فيها مناهج البحث العلمي ووسائله وتعدت مرحلة التجريب والتلمس .

وتشعبت المناقشة في المشاكل التعليمية التي تواجه البلاد العربية اليوم وتتمثل في احتياجها الى تعليم موسيقى ذي لغة مزدوجة ، عربية وغربية، وهي مشاكل تزداد حدة بازدياد التوسع في نشر التعليم الموسيقي وتظهر خطورتها ودقتها اذا عرفنا أنها تقرر مصير التفكير الموسيقي للاجيال المقبلة وتحدد وجهة نظرها في ميادين الاستماع والاداء والتأليف الموسيقي جميعا ، وأخيرا استقر الرأي على التوصية بانشاء هيئة خاصة ، مثل جمعية للتربية الموسيقية ، مهمتها تعمق بحث هذه المشاكل وتنسيق خطة عربية موحدة في شأنها ، كما تتعاون في عملها مع الجمعية الدولية للتربية الموسيقية (احدى جمعيات المجلس الدولي للموسيقى وهو الهيئة الموسيقية التابعة لمنظمة اليونسكو) .

ومما له مغزاه البعيد أن يشعر المؤتمر في عام ١٩٦٤ بضرورة التوصية بتقرير الموسيقى كمادة اجبارية في مراحل التعليم العام ، وهو ما سبق أن أوصى به مؤتمر سنة ١٩٣٢ ولم يطبق في جميع البلاد العربية حتى الآن .

●

أما الاتجاه الفني العملي فلم ينل من المؤتمر تركيزا كافيا يليق بأهميته في مرحلة التطور الراهنة ، وربما كان ذلك راجعا الى ضيق الوقت المحدد لعمل المؤتمر ولأن مناقشات السلم العربي وأبعاده استنفدت من وقت المؤتمر وطاقته أكثر مما تستحق فطغت بذلك على هذا الجانب الحيوي الذي يمس مشكلة التطوير في الصميم ويقيس الحيوية الكامنة في الموسيقى العربية ومدى صلاحيتها لمسايرة التحول الاجتماعي والثقافي الكبير الذي يعيشه العالم العربي اليوم .

ولعل هذا الجانب من دراسات المؤتمر يصلح وحده موضوعا لحلقة بحث أو مؤتمر قائم بذاته ، فقد تعددت اليوم امكانيات التطوير الموسيقي في عصر تلاقي الشرق والغرب فلم تعد الكلمة للعالم الغربي وحده في شئون الموسيقى بل أصبح على الشرق أن يقول كلمته أيضا في ظل التقارب الانساني والثقافي الذي يربط اليوم بين أجزاء العالم كله وهو من سمات عصرنا ، ولا شك أن عند الشرق مايضيفه الى تيار الموسيقى العالمية ففي تراثه الفني خصوبة كبيرة يمكن أن تتفتح عن امكانيات جديدة واسعة في التعبير الموسيقي .

ولما لم يتسع الوقت لكل هذه الابحاث الحيوية الهامة اكتفى المؤتمر بتوجيه الانظار الى وسائل الاعلام ومدى خطورتها على القيم المعنوية والفنية للشعوب ، وأوصى بالحاح بضرورة

توجيهها لخدمة الموسيقى توجيها مستنيرا بما يكفل التوازن الكامل بين المحافظة على التراث العربي (الشعبي والفني) وبين محاولات التطوير الجديدة التي تسعى للخروج بالموسيقى العربية من الاقليمية الى العالمية دون مساس بجوهرها .

وبعد اسبوع من العمل المتواصل المثمر الذي نجح في اثارة التفكير والتأمل في مشاكل الموسيقى العربية ، أسفر المؤتمر عن توصية البلاد العربية الى جامعة الدول العربية بتبني مشروع انشاء مجمع للموسيقى العربية ، كما اتفقت بلاد شمال افريقيا فيما بينها ـ واشتركت معها اسبانيا ـ على عقد حلقة لدراسة تراث الموسيقى الاندلسية .

وهذه هي مقررات المؤتمر الدولي للموسيقى العربية :

ان هيئة المؤتمر الدولي للموسيقى العربية توصي :

اولا : (احياء لتوصية المؤتمر الاول للموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢) بانشاء هيئات موسيقية قومية في كل منها تتولى بحث مسائل الموسيقى العربية في شتى الميادين ومنها دراسات الموسيقى الشعبية والفنية والدراسات التاريخية والتربوية والعلمية وكذلك تنظيم الحياة الموسيقية بصفة عامة ، وهذه الهيئات تمثل في « مجمع للموسيقى العربية » .

ثانيا : بادخال التربية الموسيقية مادة مقررة في مناهج التعليم العام بجميع مراحله واعتبارها ضمن المواد الاساسية .

ثالثا : بفتح المجال لدراسة العلوم الموسيقية (موزيكولوجي) بجامعات الدول العربية بحسب ظروف كل منها .

رابعا :

ا) بمشاركة كل الدول العربية في الجمعية الدولية للتربية الموسيقية .

ب) وبان تؤسس فيما بينها جمعية عربية للتربية الموسيقية تتعاون مع الجمعية الدولية المذكورة .

خامسا : بضرورة اصدار معجم لمصطلحات الموسيقى العربية المستعملة في الاقطار العربية تيسيرا للمقارنة والبحث .

سادسا : نظرا لما لاحياء التراث الموسيقي العربي وحفظه وتنميته ونشره من الاهمية الكبرى ، ولما لوسائل الاعلام من خطر وأثر في معنويات الشعوب ، فان هيئة المؤتمر تناشد المسئولين في الدول العربية مراعاة استخدامها بحكمة وحسن توجيهه لتكون اداة صالحة لنشر الوعي بالموسيقى القومية بشتى الطرق

ا) تكوين فرق للموسيقى الشعبية والفنية في انحاء كل قطر عربي تحيي التقاليد الموسيقية المحلية وتحافظ عليها .

ب) تبادل تسجيلات الموسيقى العربية الاصيلة فيما بين البلاد العربية وابرازها بالاذاعة والتليفزيون في برامج دورية منتظمة .

سابعا : ترى هيئة المؤتمر عرض جميع الدراسات الخاصة بالسلم العربي ، بما في ذلك الابحاث التي قدمت لهذا المؤتمر على المجمع الموسيقي العربي ـ المزمع انشاؤه ـ لبحثها والبت فيها . كما ترى أن يعرض المشروع الخاص باحداث جهاز الكتروني لقياس الذبذبات الصوتية على المجمع المشار اليه للبت فيه أيضا . وتشير بأن يصدر هذا المجمع مجلة تعنى بشئون الموسيقى عامة والعربية خاصة .

ثامنا : توجيه الشكر لحكومة الجمهورية العراقية على المجهود الكبير الذي بذل لاحياء التراث الموسيقي العربي ونشر مراجعه وتناشد البلاد العربية السير في هذا السبيل والعمل على اصدار ثبت حديث (بيلوجرافية) لمصادر الموسيقى العربية .

ستنشر « المجلة » في العدد القادم البحث الذي قدمته الدكتورة سمحة الخولي للمؤتمر .

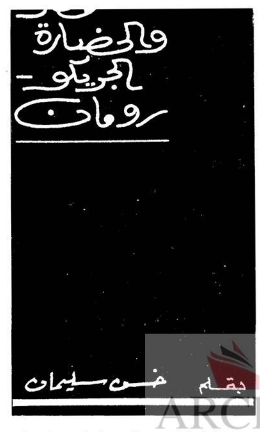
هذا لعبقرية شعبهم وكان موقفهم موقف المحبين ، فهم يحبون مساعدة الآخرين .

أراد شعراؤنا استرجاع نور عين العالم الذي هدده العمى ، وتمكنوا من اجتياز طريق الاختبار الوعر بادراكهم لمدى مسئولية رسالة السلام التي يحملونها ، يحثهم على ذلك الأمل أمامهم . لقد أحدثوا ثورة من ثورات عصرنا بلا سلاح ، ولكن بأول أداة عمل انسانية ، ألا وهي الكلمة .

لقد بشر سيزير ، أمير شعراء الكاريبيين ، بالعصور الجديدة :

« الآن يأتي الوقت الذي تحزم فيه الظهور
مثل الشجعان
ولكن ، فلتحفظني ، أيها القلب ، من كل كراهية
لاتصنع مني انسانا متعاليا أشعر نحوه بالكراهية
فمع أنني أنتمي أيضا لذلك الجنس
وأنت تعرف بالفعل حبي الطاغي
أنت تعرف ، أن كراهية الأجناس الأخرى عبث
لدرجة أنني أدفع لدفن جنس ما .
الذي أريده ، هو :
من أجل جوع العالم
من أجل عطش العالم
أناديك . أخيرا ، متحررا
من داخل مغلق
أن تبعث العصير في الفواكه »

أنهي كلمتي بهذه النغمات المليئة بالأمل والأخوة الانسانية .





في مجموعها عمل فني . حقيقة ان الاعمال الفنية يخلقها افراد ، ولكن الحضارة يصنعها مجتمع بأسره ، لانها في النهاية نتاج عدد لا يحصى من الافراد والاجيال . ومهما يكن نوع الاختلاف في الحضارات ، فهو اختلاف في الدرجة والكم ، وليس اختلافا في الكيف . فالحضارة عمل ينتج عن نشاط اجتماعي . وكما أنه لا يوجد عمل فني دون أن يكون خالقه مدينا بكثير للآخرين ، كذلك تدين اى حضارة بوجودها لغيرها من الحضارات التي سبقتها .

والحضارة الاغريقية تدين بالكثير للحضارة المصرية . ولكن الغريب انها كانت — في الوقت ذاته — سببا في احياء جذوة الفن المصري التي أوشكت على الانطفاء بعد تدهوره في آخر الدولة الحديثة ، فأشاعت فيه تلك الغنائية الحزينة التي لم يكن يعهدها في مرحلة الجريكو رومان والعصر القبطي ، الى أن أحرق ديوكلاسيان الاسكندرية في القرن الثالث بعد الميلاد .

وحينما نتعرض هنا للحضارة الاغريقية ومقوماتها ومميزاتها وأسبابها ، فانما نهدف الى فهم اعمق وابسط لحقبة كانت تعد في السنوات الماضية مرحلة تدهور في تاريخنا الفني والفكري ، ولكن العالم ينظر اليها الآن على انها النقطة التي امتزجت فيها حضارتان عريقتان ، وتياران فكريان منفصلان .

احتل الاسكندر الاكبر مصر . وكان مفروضا ان تكون مصر مستعمرة أو مزرعة لليونان ، ولكن ما ان حل القرن الثاني قبل الميلاد حتى تصدرت مصر العالم القديم ، وأصبحت الاسكندرية العاصمة الفكرية لحوض البحر الابيض المتوسط كله . فهل كان ذلك راجعا الى الحكام العسكريين من القادة الاغريق ؟ كلا بالطبع ، لان سيطرة مدرسة الاسكندرية استمرت اكثر من عدة قرون .

والحقيقة أن جذور هذه القيادة الفكرية ترجع الى مئات السنين قبل ذلك . فلقد كانت مصر — أيام مجدها وقبل القرن السابع قبل الميلاد بكثير — تجتذب دائما الشعراء والفنانين ورجال الدولة والمؤرخين . وفي وقت الازمات كانت مصر ملجأ لرجال السياسة ، وفيها كانوا ينظمون صفوفهم ويجمعون شملهم ، وكانت مدينة نكراتيس Naucratis هي المأوى الذي يضم كل النازحين من الاغريق الى وادي النيل ، فقد أثبتت الحفريات التي تمت في هذه المدينة انها كانت ، في كثير من معالمها ، لا تختلف عن اى مدينة اغريقية ، ولقد فتحت مصر عيون الاغريق على أمجاد حضارة عظيمة ترجع الى أكثر من ثلاثة آلاف سنة ، حتى أنهم لم يستطيعوا — ابان مجدهم — ان يضيفوا كثيرا ، لا في العمارة ولا في النحت والرسم ، بل ان كثيرا من أدواتهم الصغيرة المستعملة في حياتهم اليومية كانت نسخا وتقليدا لنظائرها المصرية .

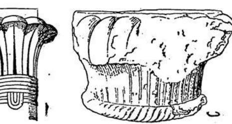
لذلك حصر الاغريق اهتمامهم في مناقشة التفكير المطلق وتصرفات الانسان . ولقد أخبرنا « هيرودوت » ان المصريين كانوا يتجنبون تجنبا شديدا عادات الاغريق وتقاليدهم ويحتقرونها ، لانها كانت بالنسبة لهم بدائية ومتخلفة . لذلك عاش الاغريق على أرض مصر في مدن خاصة بهم ، واستخدم الجند المرتزقة لقمع ثورات المصريين واذلالهم .

لذلك لم تصل الحضارة الاغريقية — التي يحق لنا أن نقول بكل بساطة انها كالابن غير الشرعي للحضارة المصرية — الى أوجها حتى كانت الاسكندرية قد امتصت كل اضافة استطاع الاغريق اضافتها الى الحضارة القديمة ، وصارت العاصمة الفكرية والفنية للعالم القديم كله .

●

ولكن الى اى مدى أثرت الحضارة المصرية القديمة في الحضارة الاغريقية . لم ير الاغريق مباني ضخمة كاملة من الحجر قبل مجيئهم الى مصر . ففي وطنهم كانوا يستخدمون اللبن (الطوب النيء) والخشب . وحتى آخر القرن الثامن قبل الميلاد لم تكن مبانيهم توصف بأنها هندسة معمارية ، وبانتهاء القرن السابع قبل الميلاد اتجهت العمارة الاغريقية الى أن تكون تقليدا للعمارة الفرعونية، مع تحوير الزخارف والتفصيلات الفرعونية الى زخارف وطرز محلية . وكان الطراز الدوركي هو السائد ، كما أخذت خبرة الاغريق في فن العمارة التخليدية ، وكذلك في التماثيل التخليدية ، تتبلور . ولم يكن لالهامهم مصدر سوى مصر بتماثيلها الضخمة . (انظر الاشكال ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧) .

وقد كانت خبرة الاغريق قبل ذلك تنحصر في التماثيل ذات الاحجام الصغيرة المصنوعة من حجر هش ، وحين تقبل الفنان



شـكل (١)
١ — تاج عمود مصرى ٢ — تاج عمود اغريقى

الاغريقى الفكرة الجـديدة : فكرة الحجم الكبير ، كان يقلد التماثيل المصرية دون أى تصرف ، ولكن التماثيل الاغريقيـة — مع انه كان ينقصها عنصر الكمال والتكامل الهندسى الذى تمتاز به التماثيل المصرية القديمة — كانت تمتاز منـذ البداية بحساسية ورقة فنية ، ولم تكد تمر مائة عام ، أو تزيد قليـلا حتى جعل الاغريق الحيـاة تدب فى تلك التقاليد الفنية التى ظلت ثابتة حوالى ٥٠٠٠ عام .

وطريق الاسود الرخاميةبجزيرة ديلوس Delos المقدسة أخذت فكرته بالتأكيد عن الطـريق المصرية التى تصطف على جـانبيها الاسـود او الكباش او ابو الهـول ، أو من الرم المصرى rem ، كما قارن « هيرودوت » : البحيرة المستديرة المقدسة أمام الاسود بديلوس بالبحيرات المصرية المقدسة .

كذلك قلد الاغريق كثيرا من الادوات التى كانت تستخدم فى الحياة اليومية لدى قدمـاء المصريين . وكما كان أثرياء مصر يستوردون ، فى بداية هذا القرن ، أثاثهم من ايطاليا وفرنسا ، كذلك كان أثرياء اليونان يستوردون أثاثهم وأوانيهم من مصر حتى حوالى القرن السادس قبل الميـلاد ، ثم اخذ الصناع والفنانون اليونانيون يقلدون هذه النماذج ومن ثم بدأت عملية الخلق .

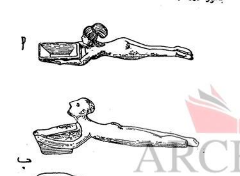
وخلاصة القول أن الحضارة الاغريقية تستند فى أصـولها استنادا كبيرا الى الحضارة المصرية ، وأن هذه الحضارة لم تجد فى اوج مجدها تربة تتبلور فيها سوى ارض مصر ومدرسة الاسكندرية فى الفلسفة والفن ، ولكننا لا نستطيع — بأى حال — أن ننكر فضل الحضارة الاغريقية القديمة ولا الفكر الاغريقى ، فالعالم كله ما زال يدين لهـم . فقد اضاف الاغـريق الى الحضارات القديمة عامة ، والمصرية خاصة ، ماجعل لحضاراتهم هذه المكانة التى لا تزال قيمها حية الى وقتنا الراهن .. لقد أضافوا الحياة ، وصبغوا كل شىء فى حياتهم بالصبغة الانسانية والعنصر الانسانى .

فما هو ذلك الجنس الذى استطاع ان يمتص كل مقـومات الفن المصرى القديم ، ويضيف اليه تلك الفنائية الحزينة ، ولم يتمرد حينما كانت الاسكندرية عاصمة فكرية للعالم القديم كله رغم خضوع مصر لبلاد الاغريق ، ويصنع فنا مازلنا نخضع لسننه وقوانينه الى الآن على الرغم من أنه احد فنـون المجتمعات العبودية ؟

ان الجنس اليونانى يتميز بسمات خاصة ترجع الى طبيعة بلاد اليونان ، والى موقعها الجغرافى ، والى تعدد الاجناس التى تكون منها الشعب اليونانى . فالاغريق يتكونون من جنسيات مختلفة تتشابه فى خواصها الى حد ما ، هاجرت وكونت الامة الاغريقية ، وبمضى الزمن اصبحت لهم مميزات جسمانية نتيجة لنمط معين من المعيشة فى حياتهم خارج المنازل ، وممارستهم الالعاب الرياضية . والاسبرطيون يرجع اصلهم — لحد ما — الى سكان الشمال ، فى حين أن سكان أثينا تقريبا من حوض البحر الابيض المتوسط .

والمستعمرون الاوائل الذين خلد التاريخ كثيرا من أسمائهم لم تكن دماؤهم نقية . وبذلك لا يمكن القـول بان الحضـارة الاغريقية تخضع لجنس واحد ، بل هى طريقة معينة فى التفكير ومذهب لفهم الحياة ، بدأ بهوميروس ، واستمرا إلا توقف الى أن اغلقت ساحة المحاضرات بأثينا فى عهد جستنيان .

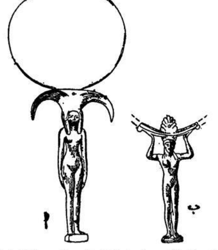
فالحضارة الاغريقية اذن حضارة لغة وأدب . وهى تتميـز بامور ثلاثة :



شكل (٢) أوان للزينة ١ — مصرية ٢ — اغريقية

١ — أصالتها — فالفن الاغريقى ، مع أنه تلقى عن غيره من الشعوب — وخاصة مصر كما اسلفنا القول — العناصر الاولى لنشاته ، فان الاغريقيين عرفوا كيف يهضمـون هذه العناصر ويشكلونها على نحـو جعلها تكاد تكون بعيدة كل البعد عن أصولها الاجنبية المقتبسة ، ولم يقلدوا فى اشكالهم الفنية نتاج الحضارات التى استوحوها فقط ، ، وانما اتجهوا الى الطبيعة يدرسونها ويقلدونها ويستوحونها نتاج قريحتهم الفذة فيخرجون على الانسانية — فى مجالى الادب والفن — بصـور فذة من الروائع الفنية والادبية .

٢ — اتجه الفن الاغـريقى الى أن يكون فنا وطنيا . فبلاد الاغريق — بسبب تاريخها وماضيها ، وتنازع شعوبها فى بداية الامر ، وبسبب عقائدها الدينيـة ومؤسساتها الاجتماعيـة والسياسية — أوحت الى الفنانين والادباء باعمالهم العظيمة.. فحروب الاغريق وانتصاراتهم وهزائمهم ، وحب الوطن والتغانى



شـكل (٢) أ ـ مرآة مصرية ب ـ مرآة اغريقية

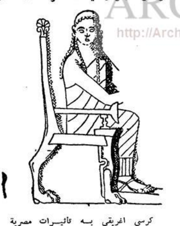
فى سبيله ، كانت كلها مصادر غنية رائعة يستوحى منها الفنانون دوافع الخلق والابداع .

٣ ـ امتاز الفن الاغريقى ـ فضلا عن ذلك ـ بثرائه ، فمنذ بدايته وهو يقدم للانسانية قيما خالدة ظلت على مدى القرون موضع تقدير واعجاب الاجيال والمجتمعات البشرية المتعاقبـة على اختلاف صورها وأوضاعها الاجتماعية والاقتصادية .

وثمة شىء مهم يميز الفن الاغريقى ، هو التربة التى نبت فيها . فبلاد الاغريق التى عاش فيها هذا الفن وترعرع لم تكن مقصورة على الدولة اليونانية الحاليـة ، وانما كانت تشمل سواحل آسيا الصغرى وصقلية وجنوب ايطاليا التى كانت جزءا من الدولة اليونانية غرسـت فيها الحضارة الاغريقية جذورا عميقة فجادت بدورها بروائع خـالدة . فهذه المناطق كلها كانت ـ وما زالت ـ تتمتع بسماء صافية ومناظر طبيعية خلابة ، عكست فى نفوس سكانها اخلص الاحاسيس وانقاها . وقد كان الاغـريقيون ـ بوجه عام ـ يتمتعون بجمال التكوين الجسمانى ، وباتساع خيالهم وبحساسية شديدة ، وكان تذوقهم للجمال يوشك أن يكون غريزة كامنة فى أعماقهم .. يقول احد خطباء الاغريق : « ان الشىء الذى ينقصه الجمال لا قيمة له ، والفضيلة لم تكن موضع تبجيـل وتكـريم الا لانها الجمـال الاخلاقى » !

وغرام الاغريق بأن يخضعوا كل شىء للانسان ، وان يصبغوا كل شىء بالصبغة الانسانية ، هو الذى جعل للفن الاغـريقى وللتقاليد الاغريقية أصالتها ، وأعطاها الامتداد الى وقتنا الحاضر ، لانها تناقش الحياة . ان الفلسفة الاغريقية تبدو وكأنها تعالج مشكلاتنا المعاصرة ، وتاريخهم يظهر لنا كانه تاريخنا المعاصر .. لقد كان هدف الفلسفة اليونانية اكتشاف الطريقة الصحيحة للحياة وعلاقة الناس بها ، فانحصرت فى دراسة الانسان وفهمه وكل ما يرتبط بحياته ، ولم تهتم ابدا بالمشكلات الميتافيزيقيـة والبعث ، وانعكس ذلك فى التراجيديا الاغريقية وبقية الفنون ، حتى أصبحت الصبغة الانسانية الشاملة هى فلسفتهم العليـا لفن الحياة . نجد ذلك واضحا فى اشـعارهم الغنائيـة وفى مسرحياتهم ، كما يميز ذلك فلاسفتهم ومؤرخيهم . وتظهر هذه النزعة الانسانية بأبهتها فى فن النحت ، حتى اننا نستطيع أن نطلق على الحضارة الاغـريقية انها كانت فلسفة الطبيعـة الانسانية . لقد كان عمل المفكرين والكتاب والفنانين الاساسى هو أن يكتشفوا للانسان نفسه . ولكن الرائع حقا انهم ، عن طريق اكتشافهم للانسان ، استطاعوا ان يضعوا نماذج مثالية للطبيعة .

وكما كان طبيعيا ان يربط المفكرون الاغريق كل المظاهـر المحيطة بهم بطاقات الانسان وامكانياته ، كان طبيعيا كذلك ان يعبر الفنانون عن قوانين الطبيعـة واتزانها بتكامل الجسـم الانسانى واتزانه واخضاعه للروح الانسانية ، فمثلت الآلهـة على صورة الانسان ، واصبح لكل قوة من قوى الطبيعة ، ولكل مظهر من مظاهرها ، اله مجسد على هيئة انسان . وانحصر تاريخ النحت الاغريقى كله ، من نهضته فى القرن السادس قبل الميلاد الى افوله فى القـرن الثالث بعد الميلاد ، فى تمثيل الشىء المأنس بأجمل الاشياء على سطح الارض وهو الانسان ، ولم تصـور الالهة بشىء مخيف ، وما كان المـوت ليرهبهم ، ولم يقتصر هذا التمثيل على الآلهة فقط ، بل تعداها الى الانهار والجبال والسماء والبحر والشمس والقمر والريح والعواصف .. كل شىء تخيلوه فى صـورة الانسان ! الم يعبروا عن مجتمع أولمب ـ الممثل لقوى الطبيعة ـ بالنحت ، كانه مجموعة افراد تمثل مجتمعا انسانيا . وكان نتيجة لتمثيل الآلهة بصورة الانسان أن اصبح الانسان نفسه مساويا للآلهة ، فسيطرت الروح الديموقراطية على المجتمع الاغريقى . فكانت الآلهة تأتى الى الارض فى هيئة أفـراد ، كذلك كان كثير من

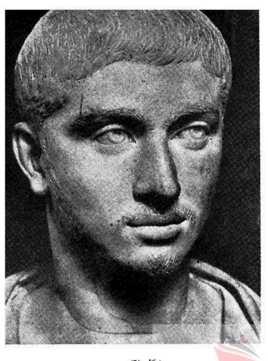


كرسى اغريقى بـه تأثيـرات مصرية

الابطال والافراد يرتفعون الى مستوى الآلهة .

لقد كان الانسان (السيد) فى المجتمع الاغريقى هو محـور الحضارة الاغريقية : الها وبطلا وقائدا وحاكما .

ولم تتخذ الفلسفة الاغريقية مظهر قدس الاقداس ، ولم تناقش عالما غامضا ، بل تحددت مهمتها ـ كما فى الفن ـ فى رسم نموذج مجتمع مثالى على نحو ما جاء فى كتابات افلاطون ومدينته الفاضلة .

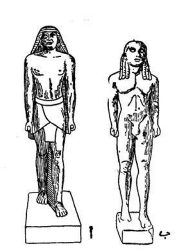


شكل (٦)
وجه اغريقي من الاسكندرية

ولقد كانت الدولة اليونانية القديمة أول دولة أقامت التماثيل لفرد أو مجموعة أفراد في الميادين والاسواق ، وفي مداخل المنشآت ، ولم تكن الغاية منها تمجيد احد ، بقدرماكانت لتمثيل حبهم للانسجام والاتزان والتماثل . ومن هذا الجانب اصبح شغلهم الشاغل هو دراسة الحياة والطبيعة وملاحظتهم لها . وقد أدى ذلك الى أنهم توصلوا الى أن الاتزان والنظام هما قانونا السماء الاول ، ومن الممكن التعبير عنه بأبسط شيء ، ربما بالاتزان الحركي . فيتمثال ما ، أو نبل التعبير في بيت من الشعر .

والتأمل الطويل للطبيعة والحياة والانسان نمى فيهم قوة الملاحظة . وقد كان لهذه الملكة أكبر الاثر في تقدم حضارتهم . ففي الحمامات وفي الملاعب ، حيث كان الشبان يقضون صباحهم في الجري والوثب والمصارعة أو العوم ، كان في استطاعةالنحات والفيلسوف أن يتامل الاجسام الرشيقة في حركاتها ، ويدرس النفس البشرية في مختلف تصرفاتها ، حتى استطاعوا أن يصلوا الى نوع من الفن يصور الحياة اليومية ، ويصل بها الى نماذج انسانية خالدة أكثر منها حالات فردية .

لقد كان نتاجهم الفكري جميعه قصائد شعرية للطبيعة ، لا مجرد صور شخصية للافراد.وقد بلغت هذه الواقعية ذروتها في مدرسة الاسكندرية تحت سماء مصر (انظر شكلى ١٠ ، ١١) هذه الواقعية التي بنيت على الدراسة السليمة لتشريح جسم الانسان . وفي الوقت ذاته بلغ فن التشريح درجة كبيرة من الكمال في مدرسة طب الاسكندرية التيكانت أشهر مدرسة للطب في العالم القديم . ولم يكن الفنان الاسكندري ، في القرن الثالث قبل الميلاد ، يتردد في تمثيل الناس مجهدين (كما في شكل ١١) ، ومتاحف العالم مليئة بتماثيل من هذه الفترة تمثل فلاحين ونساء مسنات واطفالا .. لم يعجز الفنان أو يقصر في شيء ، حتى في دراسته للعروق التي تنبض تحت الجلد !.



شكل (٥) أ ـ تمثال مصري ب ـ تمثال أغريقي

نستطيع اذن أن نقول ببساطة أن تاريخ الفن الاغريقي هو تاريخ البحث عن الجمال والشعر ، وعن كل ما يفرح أو يحدث النشوة ، وهذا هو منتهى الحب للانسانية : ذلك الحب الذي تجلى بوضوح في تقاليد فنهم نفسه .. فالشكل الجانبي للوحة قلما رسم في الفن الاغريقي . انهم يرسمون الوجه كما لو كان ناظرا اليك ، والارجل كما لو كانت مبتعدة عنك ، أي أن الاجسام لم تكن ساكنة جامدة . كل وجه يجب أن تكون له عينان ، وكل جسم له ذراعان : اقتضت ذلك قواعد المنظور أم لا . ويتضح ذلك حتى في النحت الاغريقي البارز المبكر . اذ المعتاد أن نرى الجسم الى الوسط كأنه مرئي منالامام ، والجزء الاسفل كأنه من الجنب ، يبدو كان الرجل كان سائرا ثم التفت الينا .

وخلاصة القول أن الفنان الاغريقي القديم كان يحس جمال الجسم احساسا قويا ، ويحاول دائما أن يرتفع به الى مستوى أعلى مما هو عليه ، ليعبر من خلاله عن الكمال المطلق الذي تخيله فلاسفتهم . لقد كان الايقاع والتوازن هما اللذان يحددان كل شيء في حياتهم ، بل هما الظاهرة التي تميزهم ، حتى تمارينهم الرياضية البسيطة كانت تؤدى بمصاحبة الناى. وانه ليمكننا أن نقول ان الفن الاغريقي « هو الشيء المتلىء بالجمال . انه الفرحة التي تدوم الى الابد » . أجل انها فرحة من نوع فريد . انها الفرحة التي تعطى للزهرة لونها وللفاكهة حلاوتها .. انها الفرحة التي تجعل الطيور تغنى ، والجنس البشري يحب . انها الفرحة التي تبلغ أسمى قانون انساني ، لانها ناتجة عن الكمال .

بقيت نقطة جديرة بالمناقشة ، وهى اننا - على الرغم من الاشراق الذى يبدو فى فنون الاغريق التشكيلية - نستطيع القول أن سعادتهم ممتزجة بالاسى ، ونستطيع القول أيضا ان الفن اليونانى القديم كان جادا بدرجة كبيرة وميالا الى الجانب المظلم من الوجود . لقد اخترع الاغريق المأساة كانعكاس شاعرى لقسوة القدر . وعلى الرغم من المرح والحبور اللذين يبدوان للنظرة السريعة ، فان حياتهم كانت حقا حياة جد وصرامة .. وهل يستطيع كل فرد الآن من عشاق المسرح المثقفين انيجلس ، طيلة يوم صيف قائظ ، ليستمتع ، فى شغف ، بالتعبير العميق عن الحياة لشعراء مثل أثيليوس وسوفوكليس ؟ !

ان الموضوع الذى تناقشه الدراما الاغريقية ، هو - دائما - اللعنة التى تطارد أولئك الذين كان من سوء حظهم أن يغضبوا الالهة ، ومع هذا فقد خلا منه الفن التشكيلى عندهم ، لانهم لم يكونوا يشعرون بأن النحت والتصوير ، مثلا أداة مناسبة للتعبير عن مثل هذه الامور .. فقد كان موضوع الدراما عندهم يرتبط دائما بروعة المأساة ، والفن التشكيلى نشوة الفرح . الا أن البناء الشكلى فى الدراما انحصر فى تكامل الايقاع اللفظى يصاحبه تكامل الايقاع الحركى للوصول الى الانسجام الهندسى الكامل ، وهذا لا يخرج عن البناء الشكلى لبقية فنونهم . والاتزان والتماثل فى الدراما كان اهم شىء ، بينما الانفعال والناحية التعبيرية لم يكونا معروفين لديهم ، ولم يكونوا هم فى حاجة اليهما .

وتأكيدا لما قلناه يجب أن نبرز دور الفلاسفة فى المجتمع الاغريقى وفى الفن الاغريقى . فالفلسفة الاغريقية كانت هى الاخرى - الى جانب محاولتها تفسير الكون - تهدف الى اكتشاف النفس الانسانية حتى تستطيع الوصول الى اكتشاف الطبيعة .

وكما كان المفكرون والفلاسفة يربطون تفسيرهم لظواهر الطبيعة والمجتمع بطاقات الانسان وامكانياته ،كذلك نجد - كما اسلفنا القول - أن الفنان عبر عن قوى الطبيعةواتزانها بتكامل الجسم الانسانى واتزانه . لقد اتجه الفن اتجاها واضحا الى صبغ كافة التعبيرات الفنيـة بالصبغة الانسانية واخضاعها للكيان الانسانى فى مظهره المادى .. ولذلك نجد - كما قلنا - انهم كانوا يمثلون الآلهة فى صورةالانسان ، وعبروا عنالمقدسات والآلهة والابطال بأبهىوأجملوأعظم ما يوجد علىسطح الارض ، وهو الانسان . والآلهة لم تكن فى نظرهم شيئا غريبا أو رهيبا او يختلف عن الكائن الانسانى أو يعلو عليه ، وانما هى تجسيد انسانى لقوة من قوى الطبيعة . وهنا قد نتساءل ثانية : لماذا اتجه اليونانيون القدماء الى الانسان يعبرون به عن كل مظاهر الطبيعة وقواها ؟ قلنا من قبل ان الطبيعة الخلابة فى بلاد اليونان ،وما امتازت به من صفاء سمائها ، جعلت الانسان لا يحس برهبة شديدة من تقلب الاجواء أو ثورة الطبيعة أو فيضان الانهار المفاجىء ، فنمت لديه حساسية تتسم بالهدوء والاسترخاء ، واتجهت أفكاره دائما الى نفسه باعتباره أبهى وأجمل ما على سطح الارض .

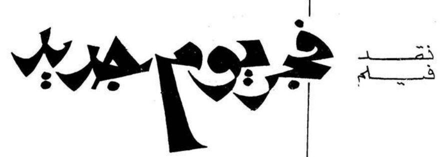
ويجب الا ننسى - فى غمرة اعجابنا بروعة الفن اليونانى القديم - انه كان فن الطبقة الحاكمة فى مجتمع عبودى ، فن تلك المجموعة من الافراد الذين تمتعوا بالحرية والثروة والثقافة

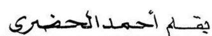


شكل (٧)
راعية مسنة (مدرسة الاسكندرية)

والفكر والانطلاق وشرف الدفاع عن الوطن . وقد كان طبيعيا ألا تخلف لنا الحضارة الاغريقية فنا يرتبط بعامة الشعب ، له مميزات الفنون الشعبية وسماتها .

ان العالم يدين بالكثير للفكر والفن الاغريقيين .. هذا لا جدال فيه . ولكن يجب فى الوقت نفسه ألا ننسى أنالحضارة الاغريقية ما هى الا امتداد للحضارة المصرية ، بل وعندما تبلورت الحضارة الاغريقية لم تجد تربة أخصب من مصر لتتبلور فيها .







من الانتهاء من اعداد هذا الفيلم فى أغسطس الماضى ، وارسال نسخة منه للعرض أمام لجنة التصفية التمهيدية لمهرجان فينسيا السينمائى الذى بدأ رسميا يوم ٢٧ من نفس الشهر ، فان هذا الفيلم لم يعرض أمام الجمهور العام الا ابتداء من أول فبراير الماضى أى بعد حوالى ستة أشهر من الانتهاء منه .

وكنا جميعا ننتظر مشاهدة فيلم « فجر يوم جديد » بفارغ الصبر ، فهو الفيلم الذى أخرجه يوسف شاهين بعد أن قدم لنا فى فبراير ١٩٦٣ الفيلم الكبير « الناصر صلاح الدين » الذى حقق به نجاحا منقطع النظير ثبت فى نفوسنا الثقة بالسينما المصرية وبامكانياتها الفنية ، وأكد وصولنا الى مرحلة انتاج الافلام الضخمة ذات المستوى العالمى فى شتى نواحيها الحرفية . هذا وقد أجمع أغلب نقادنا السينمائيين فى حينه على اعتباره بداية مرحلة مميزة جديدة فى تاريخ السينما المصرية .

كل هذا قفز بالمخرج يوسف شاهين الى راس القائمة عندنا ، ورفع من أجره حتى وصل الى سبعة آلاف جنيه عن فيلمه الاخير ، وهو رقم قياسى بين مخرجينا لم يصل اليه سواه حتى الان . وكانت الاخبار التى تصلنا عن فيلمه هذا « فجر يوم جديد » وهو فى مرحلة التنفيذ تفيد عن ضخامة هذا العمل السينمائى وأهميته ، وأنه سيكون قفزة أخرى الى الامام ، لا تقف أمام مخرجه أى عقبة فى سبيل الوصول الى كل ما يهدف اليه ، وحتى وصلت تكاليفه الى ٦٥ ألفا من الجنيهات ، وهو رقم غير عادى بالنسبة للسينما المصرية .

وبالرغم من أن لجنة التصفية لمهرجان فينسيا فى خطتها الجديدة قد استبعدت هذا الفيلم فان لهفتنا لمشاهدته لم تقل ، حتى سنحت الفرصة عندما عرض مساء السبت ٢٩ أغسطس الماضى أمام أعضاء الوفود فى ندوة السينما العربية وأمام مندوب اليونسكو وبقية المشتركين فى الندوة من السينمائيين المصريين ، وهى الندوة التى أقامها المركز الفنى للتعاون السينمائى العربى بمدينة الاسكندرية فى آخر أغسطس ١٩٦٤ . واتضح لنا عندئذ أن لجنة مهرجان فينسيا كانت على حق ، وأن ما اتبعه يوسف شاهين من اسلوب فى تنفيذ هذا الفيلم والتعبير عن فكرته يثير الشك فى تقدير هذا العمل وتقييمه لكثرة ما به من حركات بهلوانية استعراضية بدون أى داع درامى ، فاشفقنا على الفيلم وعلى مكانة مخرجه فى نفوسنا ، وآثرنا أن نتريث حتى تسنح لنا الفرصة لمشاهدته ثانية عند عرضه على الجمهور وهو ما حدث أخيرا .

وعندما نحكم على عمل مخرج سينمائى جديد ، فغالبا مانغتفر له بعض الهنات ونصدر عليه حكما مشجعا ان كان يستحق ذلك . اما فى حالة الحكم على فيلم سينمائى من اخراج يوسف شاهين فلا محل للتشجيع هنا ، اذ أن فيلم « فجر يوم جديد » هو الفيلم الثامن عشر من اخراجه ، وبعد مرور خمسة عشر عاما من العمل المتواصل فى ميدان الاخراج

السينمائى ، كما ان افلامه السابقة لها مكانتها عندنا وسبق ان نالت اعجابنا ومثلتنا فى الخارج فى كثير من المناسبات والمهرجانات السينمائية .

وانا اعتبر المخرج السينمائى بصفة عامة ، ويوسف شاهين بصفة خاصة ، مسئولا عما يصل اليه الفيلم من اسلوب فى التعبير ومن مستوى فى التنفيذ ، أى انه مسئول عما يحققه الفيلم من نجاح فنى أو ما يصيبه من فشل . وسبق ليوسف شاهين أن لفت أنظارنا منذ أن قدم أول فيلم من اخراجه « بابا أمين » (١٩٥٠) بعد أن أتم دراسته الفنية بلوس انجلوس فى أمريكا ، وكان يبلغ من العمر وقتئذ أربعة وعشرين عاما . ثم قدم لنا فيلم « ابن النيل » (١٩٥١) الذى مثلنا فى مهرجان فينسيا السينمائى وكذا فى مهرجان الهند فى نفس السنة . وفى سنة ١٩٥٢ قدم لنا فيلمى « المهرج الكبير » و « سيدة القطار » . وتلا ذلك فيلم « نساء بلا رجال » (١٩٥٣) . اما فيلمه التالى « صراع فى الوادى » (١٩٥٤) فيعتبر عملا فنيا رائعا يؤكد مكانة يوسف شاهين كمخرج سينمائى مبدع يجيد استغلال العناصر السينمائية المختلفة فى خدمة المضمون ، وتصلح بعض أجزاء هذا الفيلم كنماذج للدراسة والتحليل فى المعاهد الفنية المختلفة ، ومازلنا نذكر عن هذا الفيلم طريقة استخدام آلة التصوير أثناء المعركة التى دارت داخل المعبد بين عمر الشريف وفريد شوقى ، وحسن استخدامه لشريط الصوت أثناء موقف حث حمدى غيث على الاخذ بالثار ولقد مثلنا هذا الفيلم فى مهرجان كان للسينما .

وبعد فيلم « شيطان الصحراء » (١٩٥٤) قدم لنا يوسف شاهين فيلما ممتازا آخر هو « صراع فى الميناء » (١٩٥٥) الذى مثلنا فى مهرجان كورك بايرلندا ١٩٥٦ . وبعد الفيلمين الغنائيين « ودعت حبك » (١٩٥٦) و « انت حبيبى » (١٩٥٧) قدم لنا التحفة الخالدة « باب الحديد » (١٩٥٧) والتى قام فيها بالدور الرئيسى ، دور بائع الصحف قناوى المعتوه المتيم فى حب هنومة (هند رستم) بائعة الكازوزة فى محطة باب الحديد ، والتى كانت مخلصة فى حبها للشيال أبو سريع (فريد شوقى) . لقد أبدع يوسف شاهين فى عرض هذه القصة البسيطة وهذه العلاقة الثلاثية بسيطرة تامة على اداء الممثلين جميعا دون أى مبالغة ، حتى الممثلين الثانويين الجدد الذين كانوا يعبرون عن القصص الفرعية التى تدور داخل جدران المحطة الرئيسية . وهنا مرة أخرى نحس بمزاج يوسف شاهين فى تكوين الصور وترتيب الحركة ، مثلما حدث فى مشهد هنومة وهى تبيع الكازوزة لمجموعة الشبان المرحين داخل عربة القطار على سبيل المثال . ولقد عرض هذا الفيلم فى مهرجان برلين للسينما ١٩٥٨ ومهرجان بوسطن ١٩٦٢ .

ثم جاء فيلم « جميلة الجزائرية » ١٩٥٨ الذى مثلنا فى مهرجان موسكو فى العام التالى ، وفيلم « حب الى الابد » ١٩٥٩ بعد ذلك . ثم فيلم « بين ايديك » ١٩٦٠ وفيلم « نداء العشاق » ١٩٦٠ أيضا ، وفيلم « رجل فى حياتى » ١٩٦١ . ثم استغرق عامين فى تنفيذ فيلم « الناصر صلاح الدين » حتى قدمه لنا فى صورته المشرفة التى نالت اعجاب كل من شاهده وحتى اختير لتمثيلنا فى مسابقة جائزة الاوسكار الامريكية عن عام ١٩٦٣ .

ولقد اطلت هذه المقدمة حتى اوضح اهمية يوسف شاهين كمخرج سينمائى ومكانته فى تاريخ السينما عندنا وما أقدم عليه من تجارب وما أحرزه من خبرة ومن انتصارات سابقة كان آخرها « الناصر صلاح الدين » ، وهذا هو ما يدفعنى الان لكى اشدد الحساب معه عن الاسلوب الذى اتبعه فى تنفيذ فيلم « فجر يوم جديد » .

●

وارى ان افضل طريقة لذكر مميزات هذا الفيلم وما احتواه من تصرفات مبتكرة وما احرزه فيه الفنيون والفنانون الذين اشتركوا فى تنفيذه من تفوق وابداع ، الى جانب ما ورد فى الفيلم من مآخذ وتصرفات غير موفقة ، هو أن أذكر أمثلة لها جميعا مسلسلة حسب تتابع المشاهد ، حتى يسهل تحديد مكان كل منها فى سياق الفيلم ، وحتى يمكننا أن نخلص فى نهاية الامر الى اصدار حكم على الاعمال الفنية التى تضمنها هذا الفيلم ، نظرا لاهميته .

١ ـ عناوين الفيلم مبتكرة فى صياغتها وفى تكوينها يقرؤها صوت هادىء رزين ، وتبدو لنا أسماء الفنيين على أرضيات ملونة من ابتكار الفنان رؤوف عبد المجيد ، نشاهد فيها الوانا تختلط باخرى فى انسجام ، والمقدمة بصورتها هذه نجحت تماما فى الاستحواذ على اعجاب المتفرج وتهيئته لاستقبال فيلم غير عادى يتميز عن سواه .

٢ ـ المشهد الاول : حفلة خيرية فى حديقة احد ملاجىء الايتام . وبالرغم من أن هذا هو المشهد الافتتاحى ، وأن الاصول السينمائية توصى بأن تكون المشاهد الافتتاحية بطيئة فى عرضها حتى يتمكن المتفرج من استيعاب شخصيات الفيلم وتمييز العلاقات المختلفة التى تدور بينها فى هذه المرحلة ، فان الوضع كان عكس ذلك تماما ، وأصبحنا نرى لقطات مقتضبة فى تقطيع سريع جدا أثناء تقديم الطلبات عند البوفيه وكان فى الامكان أن نتقبل هذا التقطيع السريع لو كان المقصود اظهار الحفلة بمظهر النجاح وتوضيح اقبال الجمهور على تشجيع الحفلة الخيرية ، ولكن الواقع كان غير ذلك ، اذ كان الموجودون قلة فى العدد ، والحفلة خالية تماما من أى برنامج ترفيهى . من هنا بدأ الارتباك بين الشكل (التقطيع السريع) وبين المضمون (الحفلة المملة) أى أن الارتباك فى التعبير بدأ من أول مشهد فى الفيلم . أضف الى هذا أن الصوت لم يكن واضحا هنا وبالتالى لم نستمع الى الحوار جيدا . وتهافت احد الرجال على نايلة (تمثيل سناء جميل) يريد أن يتقرب اليها ويغازلها لم يكن له أى مبرر أيضا ، فنايلة ـ كما بدت لنا ـ لم يكن فيها من الصفات مايدعو الى هذا . وحسين (حمدى غيث) أخوها بدا جامدا فى حركته وصوته العادى يميل الى الخطابة أكثر من مجرد الكلام . أضف الى هذا جمود الممثل الجديد سيف الدين فى دور طارق وهو يكتشف أن نقوده لا تكفى لدفع ثمن ما طلبه من بوفيه الحفلة واننا لم نفسر الكلمات التى ينطقها ، لاهو ولا حمادة زوج نايلة (تمثيل يوسف شاهين) . كل هذا جعل هذا المشهد ، يصدم المتفرج ويربكه ، ويصير من الصعب أن يسهل التتابع فى المشاهد التالية . وكانت الاضاءة رديئة ، حتى على أساس أن الحفلة مملة غير ناجحة ، وأذكر هنا أيضا لقطة غريبة لنايلة مع صديقتها (سهير البابلى) والاثنتان تواجهان آلة التصوير

وموجودتان فى يمين الصورة مما يخل بتكوينها ، دون أن يظهر أى شىء له أهمية فى الجانب الايسر حتى يبرر هذا التكوين . هل هناك هدف من وراء هذا ؟ فلننتظر ولا نتعجل الحكم .

٣ ــ قطع الى بيت نايلة وزوجها . الاضـاءة هنا ممتازة جدا وكذلك التصوير . التحريك متواصل سواء تحـريك آلة التصوير أو تحريك مجموعة الموجودين فى اللقطات ، وهـو تحريك ممتع للعين ويثبت استاذية يوسف شـاهين ومزاجه ونجاح مدير التصوير عبد العزيز فهمى فى تنفيذ طلباته . ولكن ما الهدف من وراء هذا التحريك ؟ ان كان المقصود الناحيـة الجمالية فقد نجح المخرج فى ذلك ، وان كان المقصود الاحساس بالمنظور وبالمستويات المختلفة فقد نجح أيضا . ولكن فلننتظر . مازال حمدى غيث جامدا . اما ماكياج نايلة فهو ردىء ، خاصة فى اللقطة التى تتحدث فيها مع أخيها على انفراد ، ردىء من حيث التنفيذ ومن حيث اللون . أخصائى الماكياج فى هـذا الفيلم هو ميتشو .

٤ ــ قطع الى المشهد الثالث فى المعمل الذرى حيث يدرس طارق مع زملائه . الاحساس بالمكان ممتاز وكذا التصـــوير والاضاءة .

٥ ــ قطع الى خارج ملجأ الجمعية حيث نرى طارق وهـو يحاول أن يرد ثمن ما اشتراه من بوفيه الحفلة الى نايلة فتدعوه نايلة الى ركوب سيارتها حتى توصله الى وسط البـلد . لايمكن أن يكون فى نايلة ــ كما بدت لنا فى الفيلم ــ ما يلفت نظر أى شاب فى مثل سن طارق . التصوير الان داخل السيارة وهى منطلقة باقصى سرعة . التقطيع هنا منـاسب جدا بين الشخصيتين داخل السيارة وبين سرعة مرور الاشياء فى المستوى الخلفى ، والاحساس بخطورة السرعة متوفر فى هذا المشهد . والمحافظة على تتابع الاماكن التى تبدو فى الخلف ممتازة أيضا تعتذر نايلة عن السرعة فى قيادة السيارة ويبـدأ طارق فى الانسجام مع نايلة دون أى مبرر نلمسه . مع بداية الانسجام نرى لقطة للسيارة وهى تمر فى شوارع القاهـرة ملتقطة من هليكوبتر . هل هناك مبرر لهذا أيضا !! اللهم الا اظهار جمال الشوارع والبيوت فى منظـورها من أعلى . ومـع بداية الانسجام أيضا نستمع الى موسيقى تصويرية ممتازة .

٦ ــ قطع الى حجرة نوم نايلة مستلقية على السرير تستمع الى موسيقى الجرامفون . الحجرة مازالت مظلمة نوعا ما لان الستائر مضمومة . هناك شريط رفيع من ضوء الشمس يغرى نايلة على العبث بمرآة لتعكس أشعة الشمس على الجـدران مادامت خالية من أى مسئوليات منزلية . هذا المشهد ممتاز باكمله ومبتكر ويدل على براعة كل الفنيين خصوصا مـدير التصوير .

٧ ــ قطع الى المطبخ الفخم لندرك أن الخدم وعـلى رأسهم حسن البارودى لم يتقاضوا أجورهم منذ عدة شهور .

٨ ــ قطع الى حجرة نوم نايلة . وخلال هذا المشهد نلمس الخـلاف القائم بين نايلة وزوجها . صريخ يوسف شاهين غير واضح النطق اطلاقا . شكرا للترجمة الفرنسية عـلى نفس الشريط . والمسئول عن عدم وضوح الصوت هو نصرى عبدالنور كبير مهندسى الصوت . نشاهد هنا أيضا لقطة غير مقبولة فى تكوينها تجمع بين سناء جميل ويوسف شـاهين فى مواجهة آلة التصوير ولكن الى اليسار دون أى توازن الى اليمين .

٩ ــ قطع الى خارج جمعية الايتام حيث ينتظر طارق خروج نايلة .

١٠ ــ قطع الى داخل العربة للاثنين معا . لقطات قـريبة مناسبة للحيز الضيق .

١١ ــ قطع الى برج الجزيرة .. يصعد الاثنان سـلم البرج لان المصعد معطل .. يتبادل الاثنان حوارا ساذجا يصل الى حد الصريخ أحيانا بدون أى مبرر . الموسيقى التصويرية ممتازة ومعبرة أثناء التطلع الى القاهرة من أعلى البرج .. لقطة من هليكوبتر بدون أى داع .

١٢ ــ قطع الى داخل السـيارة وهما ينطلقان الى حى القلعة .

١٣ ــ قطع الى أراجوز وحوله جمهرة من المتفرجين ينضم اليهم سيف الدين وسناء جميل . الجميع يضحكون لتصرفات الاراجوز بصورة مبالغة جدا . مشهد ردىء الاخراج وكأنه من تنفيذ مخرج آخر مبتدىء فى عمله .

١٤ ــ قطع . سناء جميل أمام المرآة فى حجرتها

١٥ ــ قطع الى الموجودين بصالات الاستقبال فى منزلها . كلام كثير فى وقت واحد ودوشة مقصودة . هنا بالنسبـة للتصوير فلا يوجد عمق كاف فى مجال الرؤية والتركيز البؤرى depth of field of focus سناء جميل ترقص مع زوزو ماضى رقصة فى منتهى ثقل الدم .. تحريك ترابيزات .. أشخاص يجرون من فوق المقاعد .. جـو صاخب متقن جـدا .. رقصـة لسـهير البابلى فى منتهى خفة الدم .. جرس التليفون يرن . الجميع مشغولون عنه . حسن البارودى يرد ليعلن « ست الهانم .. ابنى مات » وهذا نتيجة لعدم تمكنه من شراء الدواء وذلك لتاخر أصحاب البيت فى دفع أجـره ، يوسف شاهين يزاول هوايته وهى الصريخ بدون وضوح .شكرا ثانية للترجمة الفرنسية على نفس الشريط .

١٦ ــ قطع الى نايلة تسير فى الشوارع . التصوير مظلم جدا بشكل غير مقبول . لقطات مختلفة للسـير فى الطرقات . طلوع الفجر والجرائد تعلن قيام الثورة . أشخاص يتزاحمون لركوب الاتوبيس للذهاب الى العمل . بينما بطلة الفيلم تسير بلا هدى ولا عمل لها لا داخل المنزل ولا خارجه ، اللهم الا ادعاء القيام بالاعمال الخيرية . لقطة قريبة ليدها تمسح جبينها . انه فجر يوم جديد . وتذهب نايلة لتسال عن طارق .

١٧ ــ قطع الى حجرة طارق من الخارج فوق أحد الاسطح .

١٨ ــ قطع الى حجرة طارق من الداخل ، ونايلة مع طارق على سريره . التصوير مظلم جدا بشكل غير مقبول ولا يتفق مع هذا الوقت من النهار ، ونحن نرى أن أشعة الشمس تدخل من النافذة فعلا . هنا يعترف الاثنان بالحب .

١٩ ــ قطع الى نايلة فى منزلها تتحدث الى أخيهـــا الذى كان ينتظرها .

٢٠ ـ قطع الى نايلة مع طارق على سريره .

٢١ ـ قطع الى نايلة فى منزلها ومع زوجها .

٢٢ ـ قطع الى نايلة وهى تذهب للسؤال عن خادمها السابق حسن البارودى .

٢٣ ـ قطع الى نايلة مع طارق فى حجرته . نحن نرى المشهد حاليا والة التصوير تتحرك الى اليمين بدون أدنى مبرر الا لكى نرى أشياء ملونة مختلفة تقف بين الممثلين والة التصوير ، وغالبا ما تستقر فى تكوينات غير لائقة ، كان نجد اناء للزهور فى منتصف الشاشة يحجب عنا الممثلين وهكذا . هوسة فنية لا مبرر لها اطلاقا الا اجهاد القائمين بالاضاءة والتصوير وتسجيل الصوت وتنسيق المنظر ، وأخيرا زغللة المتفرج وهوفى غنى عن هذا تماما .

٢٤ ـ قطع الى مصنع الحديد والصلب ، وهنا يفلت زمام الامر . فبعد أن يلتقى طارق ونايلة مع قريبه بدر الدين نوفل داخل المصنع ينقلب الفيلم الى مشهد مونتاج تسجيلى يعتمد على المزج بين لقطات صهر الحديد وصبه فى المصنع وبين لقطات لمنشئات حديثة . هنا تتوقف القصة لكى نبدى اعجابنا بالتصوير الجميل للقطات مصنع الحديد والصلب التى تتداخل مع لقطات جميلة أخرى وكاننا نشاهد احد أفلام الدعاية .

٢٥ ـ قطع الى احتفال باحد الموالد . نرى من بين الزحام عائلة بدر الدين نوفل التى تضم ماجدة (مديحة سالم) . يلتقى طارق ونايلة مع هذه العائلة . وهنا يتضح أن هناك علاقة بين طارق وماجدة من قبل وأنهما يصلحان احدهما للاخر .

٢٦ ـ قطع الى منطقة الاهرام وابى الهول كما نراها من داخل الحجرة التى تدار منها أجهزة الصوت والضوء الخاصة بهذه المنطقة ، حيث يعمل طارق فى وقت فراغه . وهذه فرصة للتصوير الجميل لبعض المناظر السياحية الملونة . نشاهد هنا لقطة لوجه نايلة تبدو من خلف جزء من حائط والى أقصى اليسار فقط ، بينما تشغل الحائط الخالية من اى تفاصيل بقية الصورة جميعها . هذه هى احدى اللقطات البارعة التكوين فى الفيلم .

٢٧ ـ قطع الى حجرة طارق .

٢٨ ـ قطع الى زوج نايلة يعاتبها على علاقتها بطارق . صريخ متواصل . فى هذا المشهد بالذات نجد أن المتكلم دائما اما ان وجهه فى الظلام او ان نراه من ظهره ، اى أننا لا نرى حركة الشفاه عند صدور الصوت . لماذا ؟ وما الداعى الدرامى أو الفنى لهذا التصرف ؟ لا أدرى .

٢٩ ـ قطع الى الجريدة التى يعمل بها حسين . تعترف له اخته نايلة بعلاقتها بطارق وانها ترغب فى العمل بالجريدة .

٣٠ ـ قطع الى ضحكة من رئيس التحرير (عبد الخالق صالح) فى مكتبه . الاضاءة غير كافية اطلاقا .

٣١ ـ قطع الى مكاتب الموظفين فى الجريدة . نايلة تفضل العمل فى مكتب أخيها . مكالمة تليفونية من طارق .

٣٢ ـ قطع الى العمل الذرى حيث يتلقى طارق تدريبه العملى

٣٣ ـ قطع الى المطبعة وحسين ثائر على رئيسه . صريخ متواصل .

٣٤ ـ قطع الى السطح الذى يسكنه طارق . صريخ متواصل بين نايلة وطارق ، فى تصوير ضد الضوء انما مظلم جدا بشكل لا يمكن قبوله .

٣٥ ـ قطع الى مكان صاخب فيه جمع من الناس ، رجال ونساء يتناولون المخدرات . التصوير والاضاءة كأحسن مايمكن والاخراج هنا متقن جدا . لقد تمكن يوسف شاهين من اعطاء جو الانحلال هنا على أحسن مستوى عالمى . وفجأة ولدهشتنا جميعا يعلن حسين أنه قدم استقالته من الجريدة . أهذا هو المكان المناسب لكى يعلن فيه قراره احتجاجا على تصرفات رئيسه ودفاعا عن حرية الرأى ؟! وينتهى المشهد بلقطة ممتازة تتابع فيها الة التصوير نايلة وهى تحاول الهرب من المكان .

٣٦ ـ قطع الى نايلة بين السيارات المنتظرة فى الخارج .

٣٧ ـ قطع الى العمل الذرى . طارق يحاول مغادرة المعمل واستاذه (فتوح نشاطى) يوجه اليه بعض النصائح الصبيانية . الحوار كله ساذج فى الواقع .

٣٨ ـ قطع الى نايلة تحلم حلما مزعجا فى المستشفى . يزورها أخوها . هنا يتم اعلان طلاق نايلة من زوجها .

٣٩ ـ قطع الى نايلة تزور جمعية الايتام وتطلب ان يخرج أحد الاطفال اليتامى ـ وكانت متعلقة به من قبل ـ معها فى جولة

٤٠ ـ قطع الى طارق وهو يستعد للسفر الى خارج القطر للدراسة .

٤١ ـ قطع الى نايلة والطفل فى رحلة سياحية داخل أحد الاتوبيسات النهرية .

٤٢ ـ قطع الى فتوح نشاطى يلقى بعض النصائح على تلميذه قبل سفره .

٤٣ ـ قطع الى نايلة والطفل من جهة وطارق من جهة أخرى وكلاهما يتجه تلقائيا الى شرفة برج الجزيرة .

٤٤ ـ قطع الى شرفة البرج حيث يتم اللقاء على أنغام الموسيقى التصويرية الخاصة باللقاء السابق فى نفس المكان . وقع الموسيقى هنا ممتاز جدا . تترك نايلة الطفل وراءها وتنطلق مع طارق .

٤٥ ـ قطع الى لقطات من الهليكوبتر للانطلاقة الاخيرة خلال شوارع القاهرة وان كنا فى بعض هذه اللقطات لا يمكننا تمييز سيارة نايلة بالذات .

٤٦ ـ قطع الى محطة مصر حيث يستقل طارق ونايلة القطار فى طريقهما الى خارج القطر اذ اتفقا فى طيش على أن تسافر معه . ثم ترى نايلة الطفل وقد لحقها فى المحطة !!! فتغادر القطار وتتجه اليه وتتيقن من أنه لايمكنها أن تسافر مع طارق الان . وهنا وفى لحظة درامية ممتازة ، نرى وجه نايلة يرتفع الى أعلى الى داخل الصورة اذ تعتدل فى وقفتها عندما تسمع

جرس اعلان قيام القطار . انها لقطة موفقة مليئة بالمشاعر أحسن يوسف شاهين اعدادها وتنفيذها .

والان بعد أن ذكرت المشاهد الرئيسية فى تسلسلها النهائى وما بها من ملاحظات ، فلنحكم على الاعمال الفنية فى الفيلم .

القصة والسيناريو : من اعداد سمير نصرى . الى جانب ما سبق أن ذكرت من ملاحظات خاصة بالسيناريو فان الفكرة جديدة بالنسبة لنا . وكان من الواجب أن يترك السيناريو الناحية السياحية جانبا ، وأن يكتفى بمتابعة التطور النفسانى داخل الشخصية الرئيسية وهى نائلة . فمجرد ظهور مشاهد سياحية يخرج بالمتفرج عن متابعة التطور الدرامى . وما كان اغنانا عن لقطات الهليكوبتر والبرج والصوت والضوء والرحلة النيلية ومصنع الحديد والصلب والقلعة . ولا يمكننى أن أحدد هنا من هو صاحب فكرة مشهد المونتاج الخاص بمصنع الحديد والصلب ومظاهر التقدم الحديث عندنا ، وهل هو كاتب السيناريو أم المخرج أم مركب الفيلم . ولكن المخرج مسئول قطعا عن هذا المشهد الذى أخرج المتفرج من اندماجه فى حياة واقعية الى أسلوب مفتعل خاص ببعض الافلام التسجيلية .

الحوار : ساذج فى مجموعه . ويكفى أن عبد الرحمن الشرقاوى تبرأ منه وطلب رفع اسمه من مقدمة الفيلم ومن فوق اعلانات الحائط .

التمثيل : كل عبء التمثيل كان ملقى على عاتق سناء جميل فى دور نايلة . ودورها هنا من أكبر الادوار التى قامت بها فى السينما وأكثرها نجاحا ، مثل دورها فى فيلم « بداية ونهاية » (١٩٦٠) . وتقوم هنا بدور امرأة متزوجة فى الاربعين من عمرها لم تنجب ولا تحب زوجها ، حتى تفيق من حياتها الفاسدة عندما يموت ابن خادمها من الفقر ، وتلجأ الى حب شاب صغير يصل عمره الى نصف عمرها . لقد قامت سناء جميل باداء هذا الدور خير قيام ونحن اذ نهنئها ونتمنى لها أن تحظى من آن لآخر بمثل هذه الادوار التى تناسب طبيعتها ، نرشحها فى نفس الوقت للفوز بجائزة التمثيل السينمائى عن الدور النسائى الاول فى المسابقة القادمة ان شاء الله ، ان اداءها هنا سيظل خالدا فى تاريخ السينما عندنا .

اما الوجه الجديد سيف الدين فى دور طارق ويوسف شاهين فى دور الزوج فليس لهما أى ذكر فى ميدان التمثيل الى جوار سناء جميل . وسيف الدين مازال جامد الحركة ووجهه خال من التعبير فى أغلب الاحيان ، وهو يشترك مع يوسف شاهين فى عدم وضوح الصوت . وهذه هى ثانى مرة يظهر فيها يوسف شاهين كممثل بعد فيلم « باب الحديد » وهو يفسد كل مجهوده فى التمثيل بطريقة نطقه للحوار ، خاصة فى حالات الصريخ . وظهر حمدى غيث وكانه يمثل دورا مسرحيا من حيث حركات الجسم وعلو الصوت . اما سهير البابلى وزوزو ماضى وحسن البارودى وفتوح نشاطى وبدر الدين نوفل وعبد الخالق صالح ومديحة سالم فقد أدوا أدوارهم على نفس المستوى الجيد الذى اعتدناه منهم . أما الطفل مجدى فلم يختبر بعد بطبيعة الحال .

التصوير : من أبرز العناصر الفنية فى هذا الفيلم . لقد أصبح عبد العزيز فهمى خبيرا الان فى التصوير السينمائى الملون ، اتحفنا بلوحات فنية جميلة أغلب الوقت . الا اننى ، بحثا عن الكمال الفنى ، ألومه على تكوين اللقطتين اللتين ذكرتهما خلال مشاهد الفيلم ، كما ألومه على الاظلام الزائد عن المعقول . وعندما التقيت به فى صالة العرض بالاسكندرية عقب عرض الفيلم فى ندوة السينما العربية سألته عن السر فى هذا الاظلام فالقى اللوم على أجهزة العرض . أما الآن وبعد أن شاهدت الفيلم مرة ثانية فى دار عرض أولى بالقاهرة فاقول له لا ، انه هو المسئول عن هذا العيب ، وهو عيب قطعا . وعندما سألته عن السبب فى قصر مجال التركيز البؤرى ، اى انه عندما نرى شيئا واضحا فى المستوى الامامى مثلا تكون بقية الاشياء فى المستويات المختلفة بعيدة عن التركيز البؤرى أكثر من المعتاد ، أجاب بأن كل ما فى الفيلم مقصود . وأنا أقول له أيضا لا . ان هذا عيب فنى . الا أن هذا لا يقلل مطلقا من المجهود الممتاز الذى حققه عبد العزيز فهمى فى هذا الفيلم ، وهو مجهود قد لايتمكن سواه من القيام به ، وقد يؤدى بصاحبه الى الحصول على جائزة التصوير السينمائى . وبهذه المناسبة فانا أقترح أن تخصص جائزة للتصوير السينمائى الملون الى جانب جائزة التصوير بالابيض والاسود

التحميض والطبع : لنا ان نفخر بأن لدينا معملا للافلام الملونة يقدم لنا هذا المستوى من التحميض والطبع ، وبالتالى يوفر لنا الكثير من العملة الصعبة التى كان يستدعيها تنفيذ هذه المهمة بالمعامل الاجنبية سواء فى انجلترا أو المانيا . كما يسهل للمصور أن يكون على اتصال دائم بالمسئولين عن المعمل والاطمئنان أولا باول على نتائج عمله . هذا اذا ما استثنينا النغبشة التى ظهرت على اللقطات الاخيرة فى مشهد الحفلة الخيرية ، ولاجدال أن المعمل هو المسئول عنها لا المصور .

الموسيقى التصويرية : من وضع الموسيقار الايطالى لافانينو . وقد سبق لهذا الموسيقار أن وضع موسيقى فيلم « الناصر صلاح الدين » . والموسيقى التصويرية فى «فجر يوم جديد» مؤثرة ولها وقع ممتاز ، وتساعد على الاحساس الدرامى بالموقف واجد نفسى مضطرا أن أقول أن يوسف شاهين قد أحسن التصرف عندما أصر على ان يقوم لافانينو بهذه المهمة. وأنا أرشح هذا الموسيقار ايضا للفوز بجائزة الموسيقى التصويرية عندنا .

الصوت : والمسئول عنه نصرى عبد النور . ويعتبر نصرى من اعمدة تسجيل الصوت عندنا ومن أهم الفنيين الذين يعملون حاليا فى ستديو مصر . الا أن هذا لم يمنع من أننا لم نستمع جيدا الى أغلب الحوار ، لا فى فيلم « الناصر صلاح الدين » ولا فى « فجر يوم جديد » وهو مسئول عن تسجيل الصوت فى هذين الفيلمين الكبيرين . وكنت أنا وسواى نعتمد على قراءة الترجمة الفرنسية على نفس الشريط . وهذا عيب لايمكن اغتفاره لنصرى عبد النور . لقد مضى علينا الآن حوالى ٤٠ سنة فى ميدان الانتاج السينمائى ويجب أن نتغلب على هذه المشاكل الاولية . والمفروض أن المخرج فى أثناء التنفيذ لاينتقل الى تصوير اللقطة التالية الا بعد أن يسأل المصور ومسجل الصوت عما اذا كانا راضيين تماما عن عملهما ، والا أعاد تنفيذ اللقطة

لمرة أخرى حتى يرضى الجميع . فماذا يمكن ان يقـول نصرى عبد النور عن هذا ؟ أم هل العيب هـو فى معدات التسجيل فى ستديو مصر ؟ كلاهما أمر لايجب السكوت عليه ، ولا يقبـل من فنى مثل نصرى عبد النور له خبرته الطويلة وسمعته الحسنة حتى الان .

●

تركيب الفيلم : من عمل رشيدة عبد السلام ، وان كنا لانعرف ان كانت التصرفات التى اساءت الى سياق الفيلم من مسئوليتها أم هى نتيجة اصرار المخرج . التقطيع السريع فى المشـهد الافتتاحى مثلا كان ضد روح المشهد وضد أبسط مبـادىء السينما ، من المسئول عنه ؟ وكذلك مشهد المونتاج الخـاص بمصنع الحديد والصلب والذى اعترض كل التسلسل الواقعى للفيلم . ومن المسئول عن أن كل انتقال من مشهد لآخر كان يتم عن طريق القطع بدلا من الاختفاء التدريجى فى نهاية المشـهد والظهور التدريجى فى بداية المشهد الذى يليه ان كان الفاصل الزمنى واضحا ، أو مجرد المزج ان كان الفاصل الزمنى قصيرا ؟ حقيقة اننا شاهدنا تجارب عديدة أخيرا فى السينما الاجنبية تعتمد على القطع فقط مهما اختلف الزمان أو المكان بين مشهد وآخر ، وقد نال بعضها استحساننا ، الا اننى اعتقد ان المتفرج العادى عندنا لم يستعد بعد لتقبل مثل هذا التصرف ، الذى كان يصدمه فى أغلب الاحيان ، وبالرغم من محاولة الربط بين مشهد وآخر أحيانا بكلمة تتكرر أو ضحكة تستمر فى المشـهد التالى وكأنها تتهكم على جملة اختتم بها المشهد السابق وهكذا .

الاخراج : قد تكون أغلب المشاهد فى حد ذاتها ممتـازة التنفيذ ، وتدل دلالة واضحة على أستاذية يوسف شـاهين ، وتصلح للدراسة فى المعاهد الفنية والتحليل فى الندوات وما الى ذلك . الا أن يوسف جرى وراء الشكل ووراء ابهار المتفرج بحركات سينمائية بهلوانية ، ضاربا بتماسك الفيلم ككل عرض الحائط . وأنا أعتبره كمخرج له خبرته وله كلمته مسـئولا تماما عن التصرفات المربكة فى السيناريو وتركيب الفيـلم أيضا . وعلى سبيل المثال ، لماذا استمر أغلب الممثلين يصرخون من أول الفيلم الى آخره ؟ أما كان الاجدر ان ينحصر الصراخ فى الجزء المؤدى الى خروج نايلة من منزلها والتجـول فى الشوارع طوال الليل . ولماذا تم تحريك آلة التصوير فى المشهد الذى يحمل هنا رقم ٢٣ ؟ ما الهدف من التصوير من الهليكوبتر خاصة أننا فى بعض لقطاتها لم نتمكن من تمييز سيارة نايلة ؟ .. الخ .. الخ .. اننى كنت أحس خلال المرتين اللتين شاهدت الفيلم فيهما انى أمام مخرج أسـاء استخدام الامكـانيات الموضوعة فى خدمته لمجرد الاستعراض لاغير بدون أى هـدف جدى آخر . وهل مثلا قيادته للممثل الجديد سيف الدين شهادة فى صفه أم ضده ؟ ضده قطعا .

هذا الفيلم خطـوة للوراء بالنسبة ليوسف شاهين . لقـد انتابنا جميعا وجوم عندما انتهى عرض الفيلم لاول مرة فى ندوة السينما بالاسكندرية ، فليس هذا ما كنا نتوقعه من مخرج «الناصر صلاح الدين» . وبقدر ماأبدى أعضاء الوفود وقتئذ اعجابهم بالامكانيات الحرفية عندنا ، بقدر ما لم يرتاحوا للفيلم ككل . وهذا هو نفس ما قاله ضيوفنا من الخبراء الذين زارونا أخيرا ومنهم البروفسور بروسيل مدير جامعة الفنون ببراغ والناقـد السينمائى الشهير جورج سادول .

الانتاج : كيف تترك السيدة مارى كوينى منتجة الفيلم المخرج ليتصرف كل هذه التصرفات ويهدر مبلغ ٦٥ الفا من الجنيهات جريا وراء الشكل والحركات البهلوانية ؟ هل معنى هذا ان دور المنتج عندنا مقصور على مسك دفاتر الفيلم فقط ؟

●

وأخيرا ففيلم « فجر يوم جديد » عمل كبير لايتكرر كثيـرا وأجدر بنا أن نستفيد من تجربته ، وأن نتتبع المحاسن الموجودة به ، وهى كثيرة ، وأن نتجنب الوقوع فى عيوبه مرة أخرى . والا فلن نستفيد من أعمالنا ولن نتقدم الى الامام . وأنا لا أستبعد أن ينال هذا الفيلم عدة جوائز سينمائية فى المسابقة القادمة عندنا مثل جائزة ممثلة الدور النسائى الاول وجائزة التصوير السينمائى وجائزة الموسيقى التصويرية ، وسواها ، ولكنه فى رأيى لن يحصل على جائزة الاخراج السينمائى .



الريس خبزة المغنديف

قصة مغربية

بقلم عبد القادر السميحى

رسم سعد عبد الوهاب



المفروض أن يكون الانسان دائما على صواب ⋅⋅ ولكننى فى وضع يمكننى من القول بان هذه التشكيلة السوقية العجيبة التى يتركب منها ، اسمى ، ولقبى خالية ـ كما ترون ـ من اية مسحة من جمال ⋅⋅ خشنة كاشـوك القنافذ ⋅⋅ تشابكت بسببها مع بذور الشر من اطفال حينا ، فى نحو اثنتى عشرة معركة حامية ⋅⋅ انهزمت فى ثلاث منها شر هزيمة ⋅⋅ تركت اثرها فى وجهى ويدى ⋅⋅ انتفاخا مشوها فوق حاجب عينى اليمنى ⋅⋅ اتخذ شكل كرة من الحجر ⋅⋅ هالة سوداء تحت العين ⋅⋅ ثم اقتلاع ظفر بنان رجل اليمنى ⋅⋅ وانتصرت فى تسع معارك ⋅⋅ آحدثت فى احداها عيبا مستديما فى وجه « خنيفار الطمخوخ » ابن الحاجة « طامو » الخبازة ⋅⋅

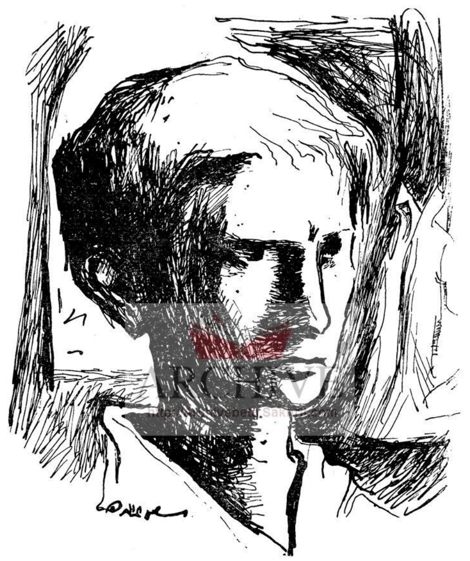
صدقونى اننى عندما كنت شابا صغيرا ، واسمع شخصا ينادينى الريس خبزة ⋅⋅ اشعر برغبة ساخنة فى الانقضاض عليه كالصاعقة ⋅ والوى عنقه القذر كالثياب المبللة ⋅⋅ واذا كنت مارا امام قهوتى « السنترال » و « اسبانيا » فى السوق الداخل ، ونادى على اسمى احد الرفقاء ، من مرشدى السياح : الريس خبزة !⋅⋅ اشعر بالدم الاسبانى يغل فى راسى ⋅⋅ واهم بتمثيل دور بطل من ابطال رعاة البقر الامريكيين ⋅⋅ فاجعل الارض تميد تحت اقدامه (كملاكم مهزوم) بضربة قاضية من مقدمة داسى ⋅⋅ (الروسية) او اناوله ضربة صامته تحت بطنه ، على طريقة (ال كابونى) رئيس عصابة « شيكاغو » ⋅⋅ آو امسكه من رقبته ، والقى به فوق موائد القهوة ⋅⋅ واتابعه بقذف الكراسى ، والزجاجات ، والكؤوس ⋅ ⋅

واذا كنتت متجها الى الميناء ، قرب الجامع الكبير ، واسمع احد الرفقاء من البحارة ، وقد اخرج راسه ـ الملفوف بمنديل ازرق ـ من قضبان نافذة القهوة ، ذات اللون الاخضر الباهت ⋅⋅ وممسكا بيده اليمنى عود تدخين (السبسى) وهو ينادى على :

ـ الريس خبزة !⋅⋅ الريس خبزة !⋅⋅ فاذا واصلت السير متظاهرا بعدم الانتباه ، دفع من صوته اكثر فاكثر الريس خبزة !⋅⋅ « الله ياودى !⋅⋅ سبحان الله !⋅⋅مترضاش بنا ، وللا ، لا » ⋅⋅ وحين التفت اليه يبادرنى قائلا : الامانة مع الحاج قدور الهايشا !⋅⋅ وهو يعنى بالامانة الحشيش ⋅⋅

واذا كان يعنى المداخين (السجاير) الامريكية المهربة يقول : الباخرة الامريكية ستصل اليوم اتصل بالريس مرابط ⋅ ويكنى النداء على بهذه الصورة السوقية ، وباللهجة التقليدية للبحارة ، لكى يثير فضول المارين ، فيتطلعوا ليروا من يكون هذا المخلوق ⋅⋅ الريس خبزة ⋅⋅

واذا كنت موجودا فى حفلة زفاف ⋅⋅ وتصادف ان رآنى احد الملاعين من زملاء المهنة ، مسترخيا فوق وسادة ناعمة ، فى احد اركان الصالة ⋅⋅ وانا اتناول الرشاشة الفضية ، وارش منها ماء الزهر ، حول عنقى ، ووجهى ، وراسى ، ينظر الى ، وعلامة الدهشة مرتسمة على عينيه المفتوحتين ⋅⋅



ـ الله ! ٠٠ الله ٠٠! الريس خبزة هنـــا ؟٠٠ ومختبىء هنا كالارنب !٠٠ « جابك الله » ٠٠ ولا اشعر الا وهو يتجه الى صاحب البيت الذى يكون واقفا امام باب الصالة يستقبل المدعوين ، ويسر فى اذنه بشىء ٠٠ وبعد لحظات ارى صاحب البيت يقبل عل هاشا ، باشا ومرحبا ٠٠

ـ انه لفضل منك ان تحضر ٠٠ ثم يضيف قائلا :

الريس « عزوز العفيونى » (الافيونى) اخبرنى انك احسن من يجيد تهيئة الشاى ٠٠ واظن ان هذا الحفل لن يتم بهاؤه ، الا بكؤوس الشاى المعتبرة ٠٠ فماذا ترى ؟٠٠

وتصوروا مرة اخرى ، مايثيره لنظ الريس خبزة وسط هذا الجمع من المدعوين ، الذين تغص بهم الصالة الكبيرة ، والغرف المتفرعة منها ٠٠ تصوروا حالتى ، وانا اتهيا للنهوض من مكانى المنزوى ، بمساعدة صاحب

البيت الذى يمد يده لى ٠٠ ثم اخترق وسط الصالة ، تحت مراقبة العيون الفضولية ٠٠ لاجلس فوق مرتبة صغيرة ، تخصص عادة للذى يقوم بهيئة الشاى ٠٠ ومرة اخرى اشعر بالدم يغلى فى راسى ، وارغب لو احمل ذلك الابريق الفضى الكبير (بابور الشاى) الذى يتصاعد منه بخار الماء المغلى على شكل سحب - كابريق « سدى ابدانى » (١) الذى ياكل الثعابين الخطيرة - وافرغه على راس هـذا الخنزير المقمل الريس عزوز العفيرنى ، الذى أفسد على هـدوئى ٠٠ ولـكن مظاهر الفرح ، وجمال أنغام الموسيقى الاندلسية ، وعبير ماء الزهر ، وأبخرة العود القمارى ، والاطبـاق الصينية الفاخرة المدرءة بالحلوى « الكعاب » ، و « الموزة » ، ثم كؤوس الكرستال ، والبدور الملونة فوق الصوانى الفضية ٠٠ كل ذلك كن يمنعنى من أن اعبر عن ثورتى الكامنة ، واحيلها الى افعال ساخنة ٠٠ ولكنى انظاهر بالطمانينة ، واتقدم عن طيب خاطر ، وأستعد لتهيئة الشاى الاخضر ، فاجمع أطراف أكمام قميصى ، فوق ذراعى والقى نظرة فاحصة على آنية الشاى ، والسكر والنعناع ٠٠

يالمصائب السود حين تجتمع ٠٠ كان لى اسم مقبول ، كنت سعيداً به ، هو « حميدو » ولكنه اغتصب منى تعمدا ، مع سبق الاصرار ٠٠ وسميت باسم خبزة ٠٠ ثم المغنديف ، هذا اللقب الوضيع ، الذى ارتبط بشرف عائلتنا ، ارتباط الظل بالاشياء ٠٠ وظل جاثما على رؤوسنا مثل قدر من الصلصال المبتل ٠٠ لم أستطع ان اكون فكرة عن أصله ٠٠ ولا أحد من افراد العائلة ، يعرف هو الآخر ، كيف نزل علينـا كالبلاء ٠٠ حتى جـدتى « للا زهـور » التى كانت بمثابة ذخيرة من المعارف ،المتصلة باسرار مدينتنا ٠٠ واسـماء الاسر فيها ، والشوارع ، والحوادث المثيرة التى شاهدتها المدينة كوصول شحنة المـدافع الضخمة التى اوصى السلطان بصنعها فى انجلترا ، وكيف تم تنصيبها امام فتحات الابراج ، وقلاع المدينة المشرفة على البحـر ٠٠ كبرج القصبة ، وسدى بوقناديل ، ودار البارود ٠٠ وكيف ان خليفة السلطان ، عندما قرر اجراء تجـربة عملية على السلاح الثقيل امر اهالى المدينة ان يطلعوا للجبل الكبير ، او يخرجوا الى الضواحى ، لئلا يرعبهم دوى المدافع او يحدث تصدعا فى منازلهم ٠٠ وانه لما شرع الجنود « الطوبجية » فى تجربة المدفع الضخم - الذى كانت هيئته على شـكل برج مربع ، مركب من طبقات ، وعدة ممرات ، وسـلالم منصوبة ، وآلات حديدية - وانهم لما ضغطوا على الزند ، صدر من فوهة المدفع الضخمة مايشبه صوت انطفـاء ذبالة قطن فى الزيت ٠٠ ثم انشق المدفع ، كقدر من الصلصال ! ٠٠ وهى تحكى لك ايضا حوادث غريبة عن عام « الكيلو » كما انها تحفظ عن ظاهر قلب خريطة المدينة ، وان صفوف العمارات الحديثة ، والمقاهى الموجودة حاليا فى السوق الداخل ، كان يقع فى موضعها مجموعة من خيم الخيش ، ويجلس تحتها بائعو الخضر ، والفحم ، والخبز من أهل البـادية ٠ وقربهم روث الجمال ، والحمير ، والبغال ٠٠

جدتى العالمة باسرار المدينة ، لم تستطع هى الاخرى ان تعرف أصل لقبنا ٠٠ فهو على اى حال لم يسم على اسم مدينة « مغندفا » ؟ على سبيل الافتراض ٠٠ او من اسم قبيلـة « بنى مغندفين » مثلا ٠٠ لانه جرت العادة ان يسمى بعض الافراد باسماء المدينة التى ولدوا فيها ، مثلا : قدور الزيلاشى ٠٠ سدى العربى الفاسى ٠٠ حميدو الطنجاوى ٠٠

وجدتى « للازهور » هى التى اختارت لى اسـم « حميدو » ولكن هذا الاسم اختفى من عالم وجودى ، وسميت باسم خبزة ٠٠ حدث ذلك فى احد الايام ، وانا صغير ٠٠ خرجت من بيتنا لاستلف خبزة من جارتنـا الحاجة « رحمة » وكما جرت العادة انه عندما يتاخر الخبز عند الفران ، فان امى كانت تصيح بى ٠

- العايل !٠٠ سر عند الحـاجة « رحمـة » وسـلف منها خبزة » ٠٠ وحين تطل على الحاجة براسها المصبوغ بالحناء ، من كوة عالية ، ارفع من صوتى لتسمعنى ، فقد كانت ثقيلة السمع ٠٠

- امى تسـلم عليك ٠٠ وبتقـوليك الله يخليك لوليداتك سلفينا خبزة ٠٠ ولسوء الحظ تخـرج كلمـة خبزه من مخرج الانف كالاخنف !٠٠ فلم اشـعر الا وعاصفة من الضحك المثير تشق جدران دربنا ، اطلقتها عصابة من اطفال حينا - وقد كنـا نتخذ من عتبـة باب دار القاضى مكانا لاجتماعاتنا - لدرجة ان الشقى « مجيدو » انقلب على قفاه من شدة الضحك ٠٠ واخذ يشنع على :

- سبحان الله !٠٠ حتى وجهه كالخبزة السمينة ٠٠ وقلدنى فنطق كلمة خبزة من مخرج الانف ٠٠

وحين بدات اشنع عليه بدورى ، ظننت اننى بهذا التشنى احول الانظار اليه ٠٠ ولكن احدا لم يضحك عليه ٠٠ قابلوها بالصمت الساخر ، وهو انـكر ماينزل بالانسان من عقاب ، او احتقـار ٠٠ ثم عبروا عن سخريتهم باصوات مضحكة :

---

(١) صاحب حلقة ، يشرب الماء فى درجة الغليان ، وياكل الثعابين ٠



فيس • فيس • فيس   طير • طير • طير • بريم • بريم • بريم • وحين دفعت راسى ، وجدت بنات الجيران ، وامهاتهن يضحكن ايضا من وراء فتحات النوافذ الخشبية ، فلم املك نفسى ، فمسكت اذيال الجلباب « الجلابية » باسنانى ولكننى عدلت ، فخلعتها بالمرة ٠٠ وخلعت السترة « الجابادور » والحذاء « البلغة » وتقدمت اليهم وانا اعض على اسنانى كالكلب المسعور ٠٠ ونزلت عليهم بالضرب ، والنطح ، والرفض ، والبزق على الطريقة الغيظية الاسبانية ٠٠ واسفرت المعركة عن ثلاثة من الجرحى واضرار بالغة فى تمزيق الثياب ٠٠ لاننى لم اتحمل هذه الاهانة ، غير المنتظرة ، امام بنات الجيران وانا الذى كنت احرص على ان اظهر امامهن دائما بمظهر لائق ٠٠ وامثل دور « روميو » واقوم بحركات كانت تعتبر وقتئذ من تعابير لغة الحب ٠٠ كوضع سبابة اليد اليمنى على الانف !٠٠ او الغمز بالعينين ٠٠ او اطباق الاسنان على الشفة السفلى ، مع ضرب الصدر باليد اليمنى ٠٠ والتاوه : ـ الله !٠٠ الله !٠٠ يالغزالة ديالى !٠٠

وفى ليالى رمضان الجميلة ، كنا نخرج الزرابى ،وفرو الخراف ، ونتخذ من احد اركان الدرب مكانا لسهراتنا الصاخبة ٠٠ وكان كل منا يقوم بادوار عجيبة ليجلب اليه انظار بنات الجيران وقد كن يراقبن حركاتنا ، ولعبنا ليل نهار ، من وراء فتحات الشبابيك الخشبية ٠٠ وكنت احيانا امثل دور البطولة فى مغامرة خيالية ٠٠ وطورا ارفع صوتى بالغناء :

ـ ياليل !٠٠ ياليل !٠٠ ياعينى ! ياليل ، وزملائى يرددون الله !٠٠ الله !٠٠ او يشاركوننى فى ترديد كلمات الاغنية • وحين فرغت من اغنية « من اين اشوفك تشعل نارى » سمعت صوت الاستحسان من وراء شباك ٠٠ فشعرت بالزهو ، واعدت الاغنية بصوت دافىء تلبية لذلك الصوت الذهبى الذى عرفت صاحبته ٠٠

وقبل ولادتى بايام ، قام نزاع بين امى وابى عن اختيار اسم لى ٠٠ فامى اختارت لى اسم « عمر » تيمنا باسم الصحابى « عمر بن الخطاب » لانها كثيرا ماكانت تسمع جدى ، وهو يروى سيرة الصحابة ، والبطولة التى اظهروها فى الغزوات ٠٠ فعلقت بذهنها صورة رائعة عن الصحابى « عمر بن الخطاب » ٠٠

اما ابى فقد اختار لى اسم « طارق » تيمنا باسم القائد العظيم « طارق بن زياد » فهو بحكم عمله ـ فى ايام شبابه ـ على ظهر البواخر المتنقلة بين طنجة والجزيرة الخضراء ، كثيرا ماكان يمخر البحر الذى عبره طارق اثناء فتح الاندلس ٠٠ وكثيرا ما كان يسمع القصص التى تروى عن هذا البطل ، فبقيت صورته عالقة بذهنه ٠٠ وعندما كان يثار الحديث عن الاندلس ، يتنهد ، ومظاهر الاسف بادية على وجهه ، على ضياع ذلك الفردوس المفقود ٠٠ ويتمتم بكلمة « لاحول ، ولاقوة الا بالله العلى العظيم ، لو كان المسلمون تمسكوا بدينهم ، لما استطاع الكفار الملاعين ان يخرجوهم من ديارهم » •

وعندما اشتد النزاع بين امى وابى ، القت امى كلمة سحرية اطفات نار النزاع :« الى ان يكون ولدا !» فتنهد ابى ، وصادقها على قولها : « ان شاء الله » وعندما ولدت تجدد النزاع بينهما فى نفس يوم ولادتى ٠٠ فكل منهما ظل مصرا على رايه ٠٠ ومع ان امى كانت لاتزال ممددة فوق سريرها ، تعانى من الآم

الولادة ، وبجانب السرير مجموعة من الخرق الملوثة بالدماء ، فقد اسندت راسها ، وقذفت بكلماتها النافذة في وجه ابى :

– من هو اعظم قدرا فى نظرك ؟ اهو سيدنا عمر رضى الله عنه ؟ ام هذا العسكرى ..؟ اذا لم تكن تعرف فاسال جدك الفقيه .. اسال زوجته العالمة الحاجة « للا امينة » ثم غلبها التعب ، فاسندت راسها ، وظل صدرها يطلع وينزل ..

وحينما دخلت جدتى البيت ـ قادمة من بستانها بالجبل الكبير ـ وادركت حقيقة النزاع نظرت اليها فى هدوء ، وقالت بصوت عذب : ان هذا الولد هو ابنى .. وساسميه «احمد» ثم قبلت يدهاووضعتها على راسهاعلامة على التبرك ، وتيمنا باسم من اسماء النبى محمد .. واضافت تقول : اسم « عمر » اسم مبارك..تبارك الله! .. على الراس والعين .. واسم « طارق » مبارك أيضا ، تبارك الله !.. على الراس والعين .. واسم احمد هو افضل الجميع .. ثم أطلقت زغرودة ذهبية ممددة تردد صداها فى ارجاء البيت ، والشارع .. وكانت زغردة صافية قوية كما لو كانت صادرة عن بنت فى الخامسة والعشرين من عمرها .. وتجاوبت زغردات اخر ، ممن كنّ فى البيت من نساء الجيران ، الاقارب .. وفى غمرة هذا الفرح ، ظهر ابى خارجا من الغرفة ، وقد ازاح الستار الذى تشابك مع عمته الطويلة ، كالفلفلة ، وعلامة الرضا مرتسمة على وجهه .. وتوجه الى السوق الخارجى ، لينتقى كبشا سمينا ، ذا قرون ملتوية كقرون الغزال .. وفى وسط جبهته سواد .. تنفيذا لتوصية جدتى « للا امينة » .. ليلازمنى السعد فى حياتى .. ومع أن ابى قام بتنفيذ هذه الوصية ، فان السعد تخطانى اكثر من مرة .. وعرف الهم طريقة الى قلبى .. ويوم أن شعرت بالضجر بسبب ماكان يثيره فى نفسى اسم خبزة والمغنديف .. قررت الهجرة الى مدينة تطوان .. وهناك اخترت لى لقبا حسنا ، كما يفعل مخرجو المسرح والسينما ، فقديكون احد الممثلين من نجوم المسرح او السينما له اسم وضيع ، ومقرف مثل : سى حمو القعتوعى ، زروق الزعطوطى .. طامو بوخنافر .. عايشة قنديشة .. فياتى المخرج ، وينتقى لهم اسماء لامعة وجميلة : مثل « كاميليا » و « زهرةالقمر» و « فؤاد جمال » .وهكذا اطلقت على نفسى اسم « كمال‌الدين » . وعرفنى أصدقائى الجدد بهذا الاسم .. وسارت حياتى عادية نحو ثلاثة اشهر ، نسيت خلالها هموم الماضى .. والنكد الذى لقيته على يد الريس « عزوز العفيونى » .. الى ان حدث فى احد الايام .. كنت جالسا فى القهوة ـ التى كانت غاصة برفقاء المهنة ، من مرشدى السياح .. بلباسى الابيض النظيف الذى البسه يوم الجمعة وانا منهمك فى لعب الورق .. فلم اشعر الا والريس « عزوز العفيونى » يقف أمامى مندهشا .. ويصيح : الحاج خبزة المغنديف هنا .. ونحن نتساءل من عدة شهور أين غاب عن المدينة ؟ فشعرت بان الارض تميد تحت اقدامى .. وبدا العرق يتصبب من جبينى .. وغامت عيناى فى صور اوراق لعبة «البوكر » وشعرت براسى يدور .. ويدور .. وظهرت لعينى صور الملك ، والكابل ، والسوطا وهى تدور فى هذه الدوامة .. وكان لهذه المفاجاة اثرها فى وجوه أصدقائى . وبدات الابتسامات الساخرة ترتسم على تعابير وجوههم . ولم يسكتوا . لم يهتموا لموقفى الحرج .. وتكلم احدهم : « سبحان الله !.. انت كم لك من الاسماء ، والالقاب ؟ » . ولم اشعر الا وانا اتخطى حلقة الجماعة ، وتتعثر قدمى باوراق اللعب ـ التى كانت متفرعة فوق الحصيرة ـ وتصطدم بمنفضة الدخائن ، وأخذت الملعون «عزوز العفيونى» من يده ، وخرجنا .. وعندما دخلنا الى « زنقة كويز » اخذته على غرة ، وناولته ضربة متمكنة براسى ، وكانت ضربة قوية ، تالم لها اشد الالم ، واخذ يستغيث ، ويطلب مغفرتى : « انا مزاوك فيك اخاى !.. انا مزاوك فيك وفى سدى « بوعرقية » (١) ، عمرى مانعاود «نعيطلبك» (٢) الريس خبزة .. عمرى مانقوليك المغنديف ..

وتركته منطرحا على الارض ، والدماء تنزف من فمه وانفه .. ونزلت الى بيتى .. وفى الليل قررت العودة الى مدينتى الحبيبة طنجة .. فقد تيقنت ان شبح خبزة سيظهر مرة اخرى .. سيتردد صدى هذا الاسم فى ميدان « الفدان » وزنقة كويز » ، ويثير من الفضول ، والابتسام ماكان يثيره فى شوارع السوق الداخل ، وباب المرسى فى مدينتنا .

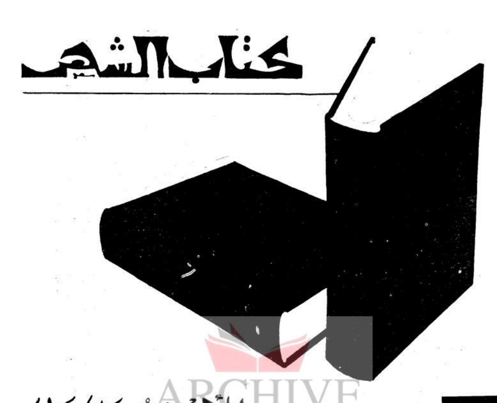
فقلت فى نفسى : لان اشقى من جديد باسم خبزة والمغنديف فى مدينتنا الجميلة . وانعم بهواء « سدى عمار » وامسيات الصيف على مشارف قهوة « الحافا » خير من سماع هذه التشكيلة السوقية ، فى ميدان الفدان مرة اخرى .

---

(١) ولى له ضريح مشهور فى طنجة

(٢) نعيطلبك : اى أنادى عليك .

كتاب الشهر



الأرض والعيال

أشعار بالعامية المصرية

تأليف عبد الرحمن الأبنودى

دار ابن عروس ١٩٦٤

عرض صبرى حافظ

ليس ثمة شك فى ان الفن فى كل العصور كان حوارا عميقا بين الحس القومى المتبلور عبر قيم التراث من جانب وروح العصر من الجانب الاخر واغلب تيارات التجديد فى تاريخ الفن ليست سوى محاولات لتحقيق هذا الحوار فى أعمق وجوهه وأكملها ، محاولات للارتفاع بالفن الى روح العصر دون افتقاده حسه القومى ومحتواه الشديد الخصوصية والعمومية فى آن وعلى طول تاريخ الشعر العربى نعثر على مثل هذه المحاولات التى رغب أغلبها باخلاص فى بث الحياة فى هيكل القصيدة ممتاحا بهـا حدود التصوير الشكلى الى آفاق الرؤية الحضارية العميقة ، فليست وظيفة الشعر أن يبعث الحياة فى عروق اللغة القديمة ويثريها فحسب ، ولكن من وظيفته أيضا ان يخلق لغة جديدة وقيما جمالية جديدة ، ولذا كان يشدد مالارميه دائما على ضرورة ان نمحص لهجة القبيلة وان نثريها باستمرار .

وعلى طول تاريخ الشعر العربى ظلت هذه المحاولات حية ومتبلورة ، فلا يمكن لاحد ان ينسى او يتجاهل صيحة ابى العتاهية عندما قالوا له لقد خرجت عن العروض ، فصرخ « انا اكبر من العروض » ومحاولة ابى العتاهية للخروج عن العروض او محاولة بشار بن برد لتحطيم رتابة القافية او ولع ابى نواس بتهجين اللغة العربية بالفاظ وآفاق جديدة ليست فى جوهرها سوى محاولات لبث قيم جمالية جديدة ، وعلى طول تاريخ الشعر العربى حتى فى أكثر عصوره انحطاطا نعثر دائما على محاولات عديدة من هذا النوع .. كانت آخرها حركة الشعر الحديث المعاصرة .

الا ان كل هذه المحاولات قد تمت فى اطار اللغة التقليدية ، ومن ثم ظلت محتفظة بالمسافة الثابتة بين الشعر والقارىء ، وان كنا لا نستطيع أن نجزم بثبات اللغة طوال تلك الفترة ، فليس ثمة شك في وجود تباين شديد بين لغة

عصرنا ولغة العصر الجاهلى او العباسى برغم انتماء كليهما الى اللغة الفصحى . غير أن الشعر وخاصة فى البقاع التى دخلتها اللغة العربية بمصاحبة الفتح العربى مثل مصر ، ظل يعانى من غربة مريرة بينه وبين القارىء . ومن ثم لم نعثر على شاعر مصرى موهوب مارس الكتابة بالفصحى وبلغ فيها شاوا عظيما منذ الفتح العربى عام ٦٤١ ميلادية ومنذ ان أعلنت العربية لغة رسمية للبلاد عقب ذلك بثلاثة قرون ـ فى عهد الدولة الأخشيدية ـ حتى اواخر القرن الماضى واوائل القرن الحالى عندما ظهر البارودى ثم شوقى وحافظ . ويرجع ذلك فى اعتقادى الى أن اللغة العربية كانت وهى هذه المجتمعات بصفة خاصة « لغة هبوط على الحياة لا صدور عنها » كما يقول المستشرق جاك بيرك .. لغة تجريدية اكثر منها حسية ، ذهنية وباردة وسهلة الوقوع فى قوالب التكرار والنمطية . ومن ثم ظلت اللغة العربية تشكو طول عمرها من تكرار عبارات معينة الى درجة الابتذال والتقزز (١) وذلك لطبيعة اللغة وثبات اشكالها وتراكيبها ، اذ أنها ليست لغة حياتية بالدرجة الاولى ، فلو كانت كذلك لما حدث ان شكت من الثبات لأن الحياة دائمة الحركة والتغير .

وكان لابد ان تاتى المحاولة التى تحطم هذا القيد الثلجى البارد .. وان تحقق التلاحم بين لغة الشعر ولغة الحياة توطئة لتحقيقه بين الشعر والحياة ذاتها . وكان لزاما عليها حتى تحقق ذلك فى اعمق وأكمل صورة أن تقوم بهذه المحاولة خارج اطار اللغة الجليدى ذاته .. صحيح أن اليوت يصر على ان « ولاء الشاعر الأول يجب أن يكون للغة التى يرثها من الماضى والتى يجب أن يحافظ عليها وينميها » وانه على حق فى اصراره ذاك .. غير أن الجدير بالتساؤل هنا .. هو لأى لغة يكون ولاء الشاعر ؟ .. لتلك الصادرة عن الحياة أم للهابطة عليها ؟ .. وقد ظل الشاعر عبر عصور طويلة موجها ولاءه صوب لغة الهبوط على الحياة لا اللغة الصادرة عنها . وان لم تعدم هذه العصور محاولات موفقة خلال كتابات الرواد البارعين لفن الزجل مثل عبد الله النديم وبيرم التونسى وسعيد عبده وغيرهم . وفى موازاة هذه المحاولات الموفقة نعثر على المحاولة الحقيقية والمستمرة لاحتضان قضايا الجماهير الناطقة بالعامية وتقديم رؤيتها للواقع بالشكل الذى يتواءم مع نوعية الرؤية وطبيعتها فى الشعر الشفوى والملاحم الشعبية والمواويل . هذه الفنون التى روت عطش الانسان العادى الى الفن ورافقته فى كل نشاطاته المتنوعة . واستمر الحال كذلك حتى كانت حركة شعر العامية المصرية التى استطاعت عبر انتاج شعرائها المتازين كصلاح جاهين وعبد الرحمن الابنودى وسيد حجاب أن تجتاز حدود الزجلية القديمة وايضا حدود القصيدة التقليدية ، وأن ترافق القصيدة الحديثة فى التعبير عن هذه المرحلة ، الى الحد الذى يمكننا معه القول بأن الحركتين ـ الشعر الحديث وشعر العامية ـ هما جناحا تيار تجديدى واحد .

وكما لايستطيع واحد ان يزعم ان حركة الشعر الحديث امتداد للشعر التقليدى ، فاننى أؤكد أن شعر العامية ليس امتدادا للازجال الشعبية كما يدعى البعض ، ولكنها تمرد على هذه الأزجال ومحاولة لتخطى الذهنية التقليدية فى الرؤية والتعبير ، ولذا كان لزاما على الحركة الجديدة حتى توائم بين محتواها الجديد والشكل الفنى الذى يجب أن تنصب فيه ، أن تحطم عمود الزجلية القديمة وأن تكسر شكلها ، لتقيم على أنقاضه وباستعمال خامته الأولى ـ اللغة ـ بعد الذهاب بها الى أنقى صورها ، بناءها الجديد . هذا البناء الذى غرس جذوره فى ارض موقف حضارى شديد الابتعاد عن ذلك الذى حول الزجلية القديمة الى طقاطيق سوقية ذات دور هامشى فى الحياة . والموقف الحضارى الجديد الذى ترتوى منه رؤية الشاعر الذى يكتب بالعامية اليوم تبلور خلال تنامى واتساع آفاق المفاهيم العلمية والرؤى العميقة والصحيحة للواقع ولخط نموه ، وخلال المحاولة الدائبة لتمزيق أستار العزلة التى انسدلت طوال عصور طويلة بين الشاعر والجمهور ، وخلال ادراك الشاعر لدوره الحقيقى فى تعميق وعى الجماهير بالواقع وتصحيح رؤيتها له . خلال كل هذا تبلورت معالم شعر العامية المصرية الذى يعد بحق اعمق محاولة شعرية لتدمير الغربة الدائمة بين الشعر وعامة الناس واحتضان رؤية الجماهير للواقع والتعبير عنها من خلال قيم جمالية واضحة وقادرة على التلاؤم مع ذوق الجماهير واحساسهم .. فعل الشاعر الثورى ـ كما يقول وردزورث ـ « ان يخلق الذوق الذى يحكم على شعره ، وسيعترف به الناس ويؤمنون به حينما يجدون انفسهم ماثلين فى مرآة فنه » فالى جانب ان الشاعر يساعد مجتمعه على تعميق رؤيته للواقع فانه يخلق لهذا المجتمع ذوقه واحساسه وقيمه الجمالية . وهذا هو ما تحاوله اشعار العامية المصرية ، وليس غريبا أن نواجه استنكارا لهذه المحاولة الممتازة أو وقوفا ضدها ، فعلى طول العصور وجد من يتعلقون بالقديم ويستجيدونه حتى ولو كان مزيفا واصيل الافتعال . ولكن الغريب حقا ان يجنح التعصب بانصار هذه الحركة الى حد مناصبة كل ما هو مكتوب بالفصحى العداء . فقيمة هذه الحركة الأساسية ليست فى استعمالها اللغة العامية ولكن فى احتضانها الرؤية الشعبية وتدميرها لحوائط الغربة بين الشعر وجمهوره . وهو نفس ما تحاوله الى حد بعيد حركة الشعر الحديث ، ولذا اعتبرت هاتين الحركتين جناحى تيار تجديدى واحد .

●

وديوان (الأرض والعيال) الذى نتناوله هنا ، واحد من الدواوين الممتازة التى انتجتها هذه الحركة .. اذ عبره نستطيع ان نتصيد كل معالمها ونستطيع أن نلمس خلاله أيضا رؤية فلسفية واضحة يعتنقها الشاعر بعيدا عن كل تعقيدات الفلسفة الشكلية ومتاهاتها .. ان الفلسفة هنا ـ كما يقول عنها نوفاليس ـ « تعنى فى صميمها الحنين .. تعنى الطموح الى ان يكون المرء فى كل مكان فى بيته » .. الحنين الى تفهم كل ظواهر العالم والارتياح الى جزئياته والوصول الى حل مقنع لكل طلاسمه . ان الاطمئنان الى العالم والتآلف معه تماما كآلفة الانسان الى بيته واحد من الأشياء التى تعذب الأبنودى فى هذا الديوان وتسيطر عليه ، ولا يلح هذا الموضوع على

(١) أذكر هنا تأكيدا لا تخلو منه كتب البلاغة المدرسية على تعبيرات معينة تفقد الجملة بلاغتها .. تعبيرات طال استعمالها وتكرارها الى الحد الذى يمجها معه الذوق السليم .

شاعر ما الا اذا كانت رؤية هـذا الشاعر للواقع واعية بفقدانه لبعض شروطه السليمة ، ولذا فاننــا نحس فى كل قصائد الديوان بقلق الباحث عن الحقيقة ، الراغب فى فهم كنه هذا العالم وتعمق اسراره . وتعانق هذه الرغبة عنـــد الابنودى تمرده على الواقع وكراهيته لليل الذى يسقط كايقاع جنائزى حزين وسط قصائد الديوان كلها ، وجنوحه الدائم الى ان يكون أكثر من نفسه . وخلال كل هذا لا يحقق الأبنودى - فى شعره - الاندماج بين الفرد والواقع الاجتماعى فحسب ، بل ويحرره منه فى الآن نفسه انسجاما مع رؤيته لهذا الواقع وفهمه له ، انه يقيم مسافة بينه وبين الواقع مما يتيح له ان يسيطر على هذا الواقع وأن يغيره . فالوظيفة الكبرى للفن هى اعادة تنظيم العالم وهى تغييره ، ولنتــرك الاستقراءات النقدية وننتقل الى الدراسة التطبيقية لقصـــائد الديوان نفسه .

وليست مصادفة ان تكون القصيدة الأولى فى الديوان هى (خيط الحرير) وليست مصادفة أيضا ان يصرخ السطر الأول فيها .. الليل جدار .. فالديوان كله صرخة ضد الليل بكافة انواعه واشكاله ، ومحاولة لفتح طاقة فى جداره الأسود الكئيب ليطل منها النور والدفء الذى طال الشوق اليه وطال.

آه يا حبيبتى يام خصلة مهفهفه
قلبى اللى مرعوش الامان
لسه بيحلم بالدفا
والشمس كلمة طيبة وفيها الشفا
قلبى اللى كان قرب يموت
لسه بيحلم بالبيوت
زى الخرز .. والدرب خيط

وهو هنا يصور الليل كحالة واجبة التخطى ، لانه يقرنه ببرودة قلبه المرتعش الخائف الفاقد الأمان التائق دوما الى شعاع الشمس الذى ينثر الدفء والنور ويطرد الموت .. وهو يعلق شفاهه من الرعب والموت على شعاع الشمس ، أو بمعنى آخر على زوال الليل .. فالليل عند الشاعر كابوس طويل .. وهو يحدق عبر كلمات قليلة وصور شديدة التركيز فيكثف لنا هذا الليل من خلال التقاط الجزئيـــات الميكروسكوبية الراسمة لادق أبعاده .. والليل عند الأبنـــودى ليس هدوءا حالما تنوش نقنقة الضفادع سكونه ، وليس سماء صافية تعبر النجوم صفحتها الرائقة .. وانما الليل عنده كابوس ثقيل .

الليل صراصير
وطاحون .. وغفير
وطيور سوده تنعق .. تنعق
تدمى القمرة بمناقير .. وتطير
والنخل مسلات مرشوشة عليها الأساطير ..

ولست بحاجة هنا الى الحديث عن الظلال الثرية لصورة الطيور السوداء الكبيرة التى تدمى القمر بمناقيرها الخطافية .. تنوش الحياة ..و بقية صورة هذا الليل ترسمها أخوته للجوع ..

والجوع والليل اخوات
آباى .. لو شفت الجوع والليل اخوات ! !

هذا الليل الكئيب قرين الجوع والعقم ، هو الاطار العام الذى يسيج عالم الأبنودى الشعرى ، والذى تدور فى داخـــله احداث أغلب قصائده .. اقول (أحداث) أغلب قصائده لان الحدث من السمات الغالبة على بناء القصيدة عند الأبنودى ، والحدث صنو الدرامية والصراع وهما موجودان بالفعل فى شعر الابنودى ، ليس بالمفهوم المسرحى لهذا المصطلح وانما بالمفهوم الشعرى له .. وفى المراحل الأولى من شعر الابنودى نجد ان الحـدث فى القصيدة يأخذ شكل القصة الشـعرية .. نجد هذا فى (حطب القطن) وفى (الطريق والأصحاب) وفى (مجنون) بصورة واضـــحة وفى (الارض والعيال) و (الليل والمنجل والمحراث) الى حد ما .. وتسيطر عـلى هذه القصائد رؤية رومانسية للواقع ، يصاحبها دائما الصراخ والصوت المرتفع والتقديم الزاعق للمأساة ، ولكنه يقدمها دائما باعتبارها حالة من الضرورى ان نتخطاها وان نثور عليها .. ولذلك تغلف القتامة كل شىء فى هذه المرحلة ، لدرجة ان جمال الطبيعة لا يثير فى أعمـــاقه احساسا هادئا مجنحا بل يرده الى أعماق الواقع المأساوى ويذكره بجزئياته .

وحفيف النخل ..
حفيف ورقه بين أيد محضر فى عيون مساكين

ولبدائية المرحلة فان الشاعر لا يقيم تعارضا بين جمـال الطبيعة وقبح مواضعات الواقع الاجتمــاعى ، يزيد خلاله من احساسنا بفقدان هذا الواقع لشروطه السليمة ، اذ يكتفى طوال هذه المرحلة بالتصوير الزاعق للمأساة والتقاط أكثر أبعادها خطابية .. فيرجع كل مأساة (أحمد سماعين) فى (حطب القطن) الى زواجه من أربع نساء ، ويحمل الجوع وحده كل المأساة فى (الأرض والعيال) بينما يدفن كل همومه فى (الطريق والأصحاب) فى تناقضه الحـــاد مع المدينة . ولنتريث قليلا عند تناقض الشاعر مع المدينة ذاك ، لنلمس من خلال تطور رؤيته له الخط العام لنمو هذه الرؤية ونضوجها .

ففى البداية ، يلتقط الشاعر جزئيات هـذا التناقض عبر حدقتى الريفى القادم الى المدينة المرعوب منهــــا والميقن من تنوقه على انسانها فى الآن نفســـه .. انه يحس بالتفوق على انسان المدينة وبالانسحاق أمام منجزات هذا الانسان الحضرى فى الوقت نفسه .. الانسحاق وليد عدم الفهم الواضـــح ، فيصرخ وكأنما يطلق لعنته فى وجه المدينة ..

المدينة اللى بتاكل فى طريقها كل حاجة
كل حاجة .. بياعين
كل ناسها بياعين
بصة الناس .. المودة .. بسمة الحب .. بتمن !!
.. ..
كل ناسها بياعين
كل ناسها رفيعين
لون شنب كوز الدره
كل ناسها صفيره
بس فيها بيوت وفيها عددات
عدداتها قدنا ميت الف مرة

ورغم بدائية هذه النظرة الى المدينـــة والتى تجعل سر مأساة الشاعر هو انسحاقه امام حضارتها ، والتى سبق ان أستهلكها أحمد عبد المعطى حجازى فى شعره ، الا اننا لانستطيع الا أن نسجل روعة الصورة التى يتحدث فيها الأبنودى عن خواء انسان المدينة وزيفه فيشبهه بشنب كوز الذرة . ولم تستمر

هذه النظرة البدائية الى المدينة فى الديوان ، بل نعثر على امتدادها الناضج فى (الربابة الحزينة) .

انا الشاعر اللى ف حكاية الاميرة السجينة
وقالو لى ((عايز الدوا)) .. عليك بالمدينة
وجيت المدينة .. معلق فى كتفى الربابة الحزينة
لقيت النجوم وشها فى التراب
وفوق الميدان كاكى نفس الغراب

ونفس الجوامع بلا أى مدنه
ونفس الايدين اللى تضرب فى بعض بأسف
ونفس البيبان اللى من غير ضرف
حبيبتى .. جميع الحاجات زى بعض
وما كانيتش أبدا .. صدف !

هنا جعل الشاعر مأساة المدينة امتدادا لمأساة القرية التى خلفها وراء ظهره ، مادام الليل هو الرداء الذى يغلف كليهما ، وهو فى هذه القصيدة يجتاز مرحلة التناقض مع المدينة ليبدأ فى التوحد بها منذ ان فهم أبعاد اساها . وبلمسة بسيطة وبارعة وسريعة فى آخر القصيدة يخلق من هلعه على الطفولة – الامل – التى كادت المدينة ان تلتهمها امتدادا لهلعه على الأميرة السجينة المنتظرة فى القرية والمجسدة لكل آلامها .. ووعيه بهذا الفهم الجديد هو الذى دفعه الى ان يؤكد ان هذا التشابه .. أبدا ليس وليد المصادفة .. وأن الطفل هنا شديد الالتصاق بالأميرة السجينة هناك .

والأبنودى مولع بحكاية الأميرة السجينة التى تكاد ان تكون القاسم المشترك الأعظم فى أغلب حكايات القرية وأساطيرها ، وأميرة الأبنودى أيضا يعذبها طول الانتظار للفارس المرتقب . وصورة الاميرة عنده تقابل صورة الصديقة ، الشجب الذى يعلق عليه شعراء القصيدة الحديثة كل آمالهم وكل همومهم .. ويعيشون معها تصورهم للواقع المرتجى .. وهى عند الأبنودى أميرة بحق ، أميرة ورمز فى الآن نفسه .. بجمالها المقتطع من جمال الأرض الزاهية الخصبة ، وبوفائها الذى يفوق اخلاص بينيلوبى الاوديسة ، وبصبرها الشبيه بصبر مصر نفسها ، وبحلمها الدائم بفارسها الغائب أبدا الحاضر دوما . وفى أغلب القصائد لا يأتى الفارس ، ولكن الشاعر لا يتركنا لنسقط فى هاوية التشاؤم ، بل يشق الباب عن بصيص أمل دائم ، لانه موقن بحتمية التغير ، وبأن ما سيأتى لابد ان يكون افضل مما انصرم . واذا ماكانت صورة الاميرة ترتوى من التصور التراثى لها عبر الحكايات والأساطير الشعبية ، فكذلك الفارس أيضا ، قد يكون ابو زيد او ياسين او الأدهم أو كلهم معا .. انه القادر على اجتراح المستحيل وعلى انجاز المعجزة . وتتارجح القصيدة بين التركيز على الأميرة ، او الاهتمام بفارسها الذى وهب غيابه العقم والجدب والأحزان .. ففى (ست الكل) يبعثر الشاعر حبه للأميرة ويكشف صورتها بالحد الذى تكف فيه عن أن تكون مجرد أميرة ، وتتحول من خلال الصور الثرية الدلالات الى رمز كبير شديد الغنى دون أن تفقد أبدا ظلالها كحبيبة ..

توبك الأخضر .. من قبل ما أشمه بتعطر
ياللى جمالك فى كل دقيقة بيتغير
ويخلينى اشتاق أكتر ..

ومن خلال تأكيد الشاعر على ثوب الحبيبة الأخضر ، وعلى جمالها الأسطورى الذى يتغير دوما كجمال الأرض ، وعلى مقدرتها العجيبة على امتصاص آلام الناس وتعاساتهم الى الحد الذى جعلها حبيبة للجميع .. أليفة للجميع .. بكل ثراء الألفة فى وجدانات شعبنا .. نحس برمزيتها

يا حبيبة الكل .. يا وليفة الكل
ياللى فى عنيكى رشوا الحنة وزرعوا الفل
خلوا أولاد أحلامى تطل .. وترش عليا الضل

وهى بالاضافة الى صورتها العامة تلك ، تمثل للشاعر شيئا شديد الخصوصية ، يتجسد فيها فرحه وأساه ، غربته وارتحاله ، الوسادة التى يدفن فيها مخاوفه ، والثغر الذى يطفىء على منبعه اشتياقه .. ومن ثم يمزقه عجزه عن امتلاكها ، فكلما تدانى أمل اللقاء ، يصدمه الواقع الجهم فيتناءى من جديد ولا يملك ازاء كل ذلك الا أن يدفن فى صدرها أحزانه .. كل أحزان عمره .. فهى الأمل وهى الأسطورة ..

لكن انتى يا ام المغنى يا عايقة يا متجليه فى كل معاد
نغمك صياد .. راجع شايل فى فلوكته كل كنوز البحر
نغمك فلاح .. رمى غلةفىليلوصبح لقى غيطهمحملزهر
ولانى يا ست الكل حزين
وبدوق فى لسانى دقيق الطين
والخوف ع الولد وأم الولد سقانىالحنضل من غيركاس
باسكر .. واجرجر رجلى انام على صدرك زى الناس

وبنفس المنهج يكتب الأبنودى (حدوته مصرية) .. عن الأميرة التى تعانى الاختناق بعد ان فقدت كل شروط الحياة السليمة ، والتى يعذبها الشوق الى المنقذ السمهرى الاسمر وهى تماما ككل أميرات الحكاية الشعبية كانت صاحبة قصور ذوت

كان ليا قصر حيطانه من البنور
الوردة فيه تضحك لعود ريحان
العز زال .. أصل السنين بتدور

لكنها تعانى الآن من عذابات الاختناق والضياع بعد العز الذاهب .. وهى حكاية شديدة الالتصاق بالوجدان الشعبى وشديدة التأثير فيه ، ولذلك فعندما تصرخ ..

الموت على صدرى بيوت من غير حيطان
الفلاحين فيها عرايا العضم ساتراهم جلود
والجوع ف بزى ميه فايره يرضعوا منها العيال
حلمات بزازى عيون ضرير
ورموشى حزمة قش فوق مقتول على جدول بعيد
ماتطنش الطنادى يادبان
دانا بنت أصل الدنيا مالها حبيب
وايديها حكامه
فاتوا الأطبه عمى ف عروقى ..
ما سمعوا اناتى ولا شمونى فى حروقى

فانها تمزق وجدانات شعبنا ، تتوحد بمأساته عندما تأكل الحسرة قلبها فتنشد ..

فاتوا الأطبا عمى على دربى
عميان بلا عكاز
داسوا برجليهم على قلبى
كل اللى بيحاول يطببنى .. بيرجعوه من اول الطرقه
يا عنيا يا مصلوبة ع النجمة .. ع النجمة اياها

لو باقى نورك يندفن تحت الحيطان المايله بالكلمة
خليكى تابعاها ..

تزغرد الفرحة والأسى معا ، فى قلوبهم عندما تتمتم اعماقها بآمالها :

وانت يا اسمر يا للى فيا هواك
باهواك طويل وعريض ولون المصر
شايل ف ايدك بدلتين ليا
والبدلتين من مصر ..

فى هذه القصيدة نحس بالابنودى الشاعر وقد امتلك ناصية الرؤية الواضحة لموضوعه ، فعندما أراد أن يلجأ لاطار يصب فيه هذه الرؤية ، لم يبحث عن حكاية يقدم لنا من خلال استطراداته ـ التى تقع به فى التقرير والمباشرة ـ معهما موضوعه ، بل لجأ الى اطار شديد الخصوبة والالتصاق بالوجدان الشعبى ، وقدم رؤيته للواقع من خلاله مبرهنا على أمانته للاطار الذى يكتب فيه وللجماهير التى يحاول ان يحتضن رؤيتها ... صحيح أنه لم ينجح تماما فى احتضان هذه الرؤية داخل شعره ، ولكنه صحيح ايضا أن هذه المهمة شديدة الصعوبة ، وان الابنودى قد نجح الى حد ما فى تحقيقها . ان امانة الشاعر مع نفسه وقضيته هى التى جعلتنا نلمس نموه الواضح عبر قصائده وتطور فهمه ورؤيته للشعر والانسان معا .

والى جانب الليل والرعب وفقدان الأمان ، والتوحيد بين مأساة المدينة والقرية ، واتخاذ الاسطورة الشعبية متكأ للحديث عن مأساة الأميرة الرمز ، الى جانب كل هذه الموضوعات نجد فى شعر الأبنودى احساسا فروسيا بالنبوة ، ولذا فاننا نعثر بكثرة شديدة على افعال الأمر فى قصائده وعلى حروف النداء ، على المسلمات الملقاه فى بساطة كالحكمة ، وعلى الصرخات الزاعقة المنطلقة من فهم رومانتيكى للبطولة ، على الاستعمال الفروسى للانا والتأكيد على عظمتها .. صحيح انه فى بعض الأحيان يلوح أن (الأنا) عنده ليست مركز الكون ، وانما هى الطريق الى (النحن) ، الا ان هذا ليس منهج الديوان الاساسى فى مناقشة هذا الموضوع وتناوله ، ومن ثم نجد نفسنا ملزمين بتناول هذه الظاهرة فى شعره ..

والابنودى خلال محاولته المخلصة ـ والتى هى ميزة الديوان الكبرى ـ لفهم الواقع والاقتراب من كل ابعاده وقضاياه ، وخلال نجاحاته الجزئية ـ على الصعيد الشعرى ـ فى تحقيق هذه العملية ، يجد نفسه ، وازاء ظروف الجدب الشعرى التى كتبت خلالها اغلب قصائده ، شديد الاحساس بتفرده وذاتيته ، وهذا هو المنبع الذى ترتوى منه الفروسية كما اعنيها .. فنسمعه فى (قمر الشتوية) يقول ..

لا حا تكلم موش حانطق غير الحكمه ..
انتو غلابة .. اهاليكو كمان ماتوا غلابة ..
لا قيراط .. ولا بقره حلابه ..
وباقولها بصوت مكبوت لكن عالى ..

ونحس بصرخاته الواثقة من نفسها ، المنتشية بفهمها الصحيح لمأساة المدينة ، المعتزة بمقدرتها على فهم جزئيات العالم ورؤيته بشكل سليم .. عندما يقول فى (الربابة الحزينة)

ومديت ايديا اجيب اللى ماحد جابه
أجيب للسؤال اللى عريان خايف .. فى بردالشفايف

حبيبتى .. اجيبله جوابه

وعلى نفس الوتر ، يعزف فى (القمصان البنى) لحن انتشائه

الأرض ضل السما .. والنيل دا ضلى انا
وموش أنا اللى طرى ، الأرض لسه تحتى رخوانه
واللابسين قمصانهم البنى
قوده .. وقورتى فوق قورتهم لسه عرقانه
بس احنا مش اغبيا ..
الأرض عجنانا .. وخبزانا ..!

اما فى (الايدين المتهومة) فان الفروسية تختلط باحساس عفوى بالنبوة ، يرتوى من احساس الشاعر بالمسئولية عن عالمه كله ، وبالخوف على كل القوى التى ينتمى لها من الوقوع فى براثن الانتهازيين أو مهادنتهم .. ، ولذلك فانه يقول بهدوء الحكماء ، وسعة صدر المعلمين ..

ما تحبليش يا ارضهم بجبنا
وما تحبليش يا أرضنا بحبهم
طول عمرها الناس دى ما تعرف حبنا
ولا عمرنا .. حتميل قلوبنا سنة واحدة لحبهم
بيعرفونا لما تنزل الوحوش على الغيطان
وبيكرهونا .. لما يلمحوا بصيص امان
وان حبيناهم انتهينا ... اعرفى كده ..
عرفتى ..؟ .. استبينا
ماتحبليش يا ارضنا بحبهم ..

وليست الفروسية فى كل الديوان منطلقة من هذا المنهج ، فهى فى بعض الأحيان تظهر كانعكاس لصعيدية الشاعر ، ولتفاؤله ، ولثقته بمقدرته على اجتراح المعجزة .

انا ابن الخطاوى .. وابن البلاوى
وابن اللى عايز عيدان غيطه تطرح غناوى
وابن الأمل والعرق ..
انا ابن ليل .. كل ليل باتخانق
حبيبتى آدينى ..
ولابس جاكته على الجلابية الزاتونى
وحالف بدينى .. !!

واذا كان الشاعر شديد الاعتزاز بتفاؤله ومقدرته على اجتراح المعجزة ، فانه اشد اعتزازا بقدرته على الرؤية الواضحة الابعاد الواقع الاجتماعى ، ففى قصيدة (غيطان البادنجان) التى تجسد رعب الشاعر من الليل وخوفه من كلابه ، نلمس شدة اعتزازه بمقدرته على فهم هذا الواقع الظلامى وكشف القناع عن أبعاده ..

للشمس روايح .. رايح جاى نسيم الصباح يشممنى
ياما كانت ايامى السودة بتكممنى ..
دلوقت عرفت .. فهمت .. رميت عينى .. بصيب (١)
ووعيت للكون من خرم الباب اللى ف البيت
الحمر .. الخضر .. البيض .. الزرق .. السمر
كله فى غيطان البادنجان بيموت
يا غيطان البادنجان ياتابوت

---

(٢) لاحظ تكرار الافعال الدالة على عملية الفهم استكشاف الواقع .

وقبل ان ننتقل الى مناقشة البنـاء الفنى للصورة الشعرية عند الأبنودى ، باعتبارها الوحدة الأساسية لتكوين القصيدة ، نحب ان نؤكد ان الديوان باكمله محاولة ناضجة لتقديم رؤيا ثورية لقضايا الواقع ، وهى ان وقعت كثيرا فى براثن المباشرة الا ان هذا نتيجة سير الشاعر على درب غير مطروق .. ان شعر الأبنودى يفتـح ، ولأول مرة فى تاريخ الشعر المصرى منذ قرون طويلة ، الكلمة على حياة الفلاحين والبسطاء من ابناء بلادنا ، يحاول عبر احداقهم أن يحتضن العالم بحب وفهم وصفاء ، وكلما اقترب الأبنودى من تحقيق هـذا الهدف اقترب بنفس القدر من الشعر ، وعبر المراحل المختلفة فى تطور رؤية الابنودى وتعمقها ، نلمس اخلاصـا شديدا للقضية التى يعتنقها ، ومحاولة صادقة دءوبا للاقتراب من الفهم الثورى الصحيح للعالم .. وقد حقق الشـاعر هذه المحاولة على المستوى الفكرى ، اذ نجـده يفرض على بعض قصائده فى كثير من الأحيان رؤى فكرية مقحمة ، ومن ثم فـان الشيء الذى ينقص قصائده فى هذا الديوان ، والذى كاد أن يحققه فى بعض قصائده الأخيـرة مثل (الخواجة لامبو) و (الشبورة) ، هو أن يكسو عظام الأفكار بدم الشعر وزخمه ولننتقل الآن الى دراسة بناء الصورة لدى الشاعر ٠

والصورة ـ كما يقول كوزينوف ـ هى جسـم الفكرة وليست ملابسها ، وبهذا لا يمكن التغـاضى عنها .. ومنهج الشاعر فى بناء الصورة ليس الا انعكاسا لتفكيره بها ولتصوره عن العالم فى الآن نفسه .. واذا كان الأبنودى يحاول علـى الصعيد الفكرى أن يقترب من مشاكل الشعب وان يحتضن رؤيته للواقع وفهمه له فان هذه المحاولة لابد أن تنعكس على طريقته فى بناء الصورة ، غير أنه وعلى حافة التعبير تصطدم الفكرة بالأطار الخارجى وبالظروف التى قد تحول بين الشاعر والافصاح المباشر عن كثير من أفكاره ، ومن ثم يخضع بناء الصورة لعدة عمليات معقدة ومتشابكة ٠

ويتميز البنـاء الفنى للصورة عند الأبنودى بخاصتين اساسيتين .. الأولى هى الالتقاط الميكروسكوبى للجزئيـات الشديدة الدقة والتى يرسم عبرها الصورة العامة التى يريد ان يقدمها من خلال أدق دقائقها .. وهو لا يقع ابـدا فى الاسراف فى تصيد الجزئيات ، اذ تنقذه رهافة حسه دائما من هذا المأزق ، ويساعده على ذلك ايضا امتصاصه لأدق دقـائق الصعيد بكل ما فى عالم الصعيد من ثراء ، وقدرته على التقـاط كل ما هو شعبى ورؤيته الظواهر بعين الشعب . فبرغم توهج شعر الابنودى بالالوان ـ وهى خاصية اكتسبها من لوركا ـ الا أنه لا يستعمل الألوان المدرسية ، بل الألوان الشعبية ، اقصد مسميات الالوان ، فنجد عنده بدلا من الاحمـر والاخضر والأصفر « الليمونى والزاتونى والكرمبى والبرتقـالى والبطيخى والكمونى » وغيرها .. ولنعد الى الالتقاط الميكروسكوبى لدقائق الصورة .. فعندما يريد الأبنودى أن يقدم لنا صورة لليل فانه يلتقط هذه الجزئيات الدقيقة التى تعطينا الليل بسـكونه المخيف وظلامه الدامى « الليل صراصير وطاحون وغفير وطيور سوده تنعق تنعق .. تدمى القمره بمناقير وتطير » وعنـدما يريد أن يقدم لنا العقم والخراب فانه يقدمه لنا من خـلال جزئية متناهية الدقة ولـكنها قادرة على تقديم الصورة بـكل ايحاءاتها « بصيت مالقيت غير والعليق ع العود ٠٠ واللوزة بتطفح دود .. والخيبة نايمة فى احسن حبة فى العنقود »

وعندما يريد أن يصور غربة الشعراء عن الريف وثراء هذا الريف وخصوبته فى الآن نفسه يقدمها لنا من خـلال هذا التركيز الشديد « الريف رغيف مادوقناهوش .. ولا شوفناهوش .. جسره عريض والقنطرة بشواشى .. يجرى عليها الخيـل ولا يدراشى » انه من خلال هذا المنهج فى بناء الصورة ينجح فى ان يقدم لنا العام من خلال الشديد الخصوصية .

أما الخاصية الثانية المتعلقة ببنـاء الصورة فى شعر الأبنودى ، فهى محاولة تجهيل الصورة المعلومة من خلال تكوينها من جزئياتها يمكن ادراكها ولكن غير معقول تصورها . وهو يفعل ذلك دون الوقوع فى الطلسمية ، وهذه المحاولة فى الواقع ترتوى من عدم استطاعته الافصاح عن كل مايدور فى داخله ، ومن رعبه الشديد من الليل الذى ينهض كالجدار فى وجـه كل طاقات النور الوليدة . ولذلك فان كل الصور التى تتبلور فيها هذه الخاصية تخضع لعملية الادراك العقلى وان لم تخضع لعملية التصور الحسى .. ولأضرب مثلا .. فعندما يقـول الأبنودى « نعكشت دمى فى الخريف .. لجل الخريف يصبح ربيع » أو عندما يقول « طلعت البسمة عروق من غير ورق » أو « كل يوم الصبح يتسلطح على عنيكى الربيع » أو « التراتر زغللونى .. رجعونى لباب كبير وبيتقفل من غير ضرف » وغيرها فان القارىء يدرك ما يريد ان يقوله الأبنودى تماما .. ولكنه عندما يتريث عند جزئيات الصورة ليحاول ان يتلمس ابعادهـا الحسية فانه يفشل لا محالة .

غير ان هاتين الخاصيتين لا تنفيان مقدرة الابنودى الرائعة على بناء الصورة الشعرية ذات الملامح العامة والمعروفة .. اذ نجده قد قدمها فى كثير من قصائده ، فليس ثمة من ينكر طاقات التفاؤل الثرية التى تنثرها هذه الصورة .. برغم كل المستحيل ..

على بال ما يطيب قمر الشتوية فى البندر
وعيون بلدى تشم المرود
واتنهد ، واعقد منديلى فى جبين مواويلى .. واتمدد
وأفرد صلبى وقلبى بحبى فى ضلوعى وجوعى يلاقيله مرقد
عقباله فحل النخل ان هل هواكى ياضحكة بنانيت بلدى البـكره
يلين .. يتلف .. ويتعقد .
على بال الفنوة ما ترصص .. كلمة بكلمة

ومن نافلة القول ان نتحدث عن وقع الابنـودى بالتقفيـة الداخلية وعن مهارته فى ممارسـتها ، وان نتحـدث عن اهتمامه الشديد بالمفردة الموحية والقادرة على أن تنقل للقارىء كل مايريد الشاعر ان يقوله ، وفى افضل صورة واخصبها غير اننى احب هنا ان اؤكد شيئين ، اولهما ان الشـاعر يلجـا كثيرا الى استعمال الحكاية القرآنية ، وهذه تسجل له لاعليه ، اذ الحكاية القرآنية هى أكثر القصص تغلغلا فى وجدانات شعبنا واذا أضفنا الى هذا ان الشاعر يسـتعمل ايضا الأساطير الشعبية ولا غير ، وانه لم يلجا مطلقا كما يفعل كثيرا شعراؤنا المحدثون الى الميثلوجيات اليـونانية والبابلية والفرعونية وغيرها ، استطعنا أن ندرك مدى امانة الشاعر مع نفسه ومع القضية التى يعتنقها .

أما الملاحظة الاخرى التى اريد ان اؤكد عليها هنا ، فهى أن الشاعر يحاول دائما الاقتراب من البساطة ، وهى فى اعتقادى جوهر الشعر ، وان التوفيق قد صاحب خطواته فى هـــذه المحاولة عبر (شبرطين) ثم (الشـــبورة) وهى من قصائده الأخيرة . وتؤكد هذه الملاحظة ايضا ان عين الشعر دوما على جمهوره ، فالتجاء الشـــاعر الى العامية ، لن يحطم أسوار الغربة الطويلة بين الشعر والجمهور ان لم يصاحبه اقتراب دائم من البساطة ومن قضايا الشعب الأساسية .

تعليق على كتاب الشهر

الشعر المصرى الفصيح

والغربة المزعومة بينه وبين القارىء

بقلم : محمد عبد الغنى حسن

يتحدث الاديب صبرى حافظ عما يعانيه الشعر العربى فى مصر وشبيهاتها ، من « غربة مريرة » بينه وبين القارىء . ويخطر هنا على بالنا سؤال : لماذا عانى الشعر هذه الغربة المزعومة طـــوال العهود من الفتح العربى الى شوقى وحافظ والبارودى ؟ ولماذا زالت الغربة على يد هؤلاء الثلاثة ؟ أما كانت الاسباب التى ازالتها فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحاضر كفيلة أن تزيلها فى الاربعة عشر قرنا الماضية ؟ ثم ما هى هذه الغربة التى عاناها الشعر المصرى ؟ ان كان الكاتب الفاضل يقصد غربة اللغة كما يفهم من روح عبارته او من سياقها وبعض نصها ، فان هذه الغربة المقول بها قد وقعت فعلا فى العراق الفارسى حين دخلته لغة غير لغة الفرس ـ هى اللغة العربية ـ ومـــع ذلك انجب شعراء فحولا .

ثم ان الشكوى التى يشير اليها الكاتب : شـــكوى اللغة العربية « طول عمرها من تكرار عبارات معينة الى درجة الابتذال والتقزز » لم تكن نتيجة هذه الغربة المزعومة ، ولا كانت خاصة بالبلاد الاسلامية التى أصبحت اللغة العربية لغتها الجديدة . فبلاد العرب نفسها ، بل الحجاز نفسه ، عانت هذه الظاهرة : ظاهرة تكرار العبارات وابتذالها . وكانت هذه البلاد أجدر بان تسلم من هذه الظاهرة ، ولكن لابد من عوامل أخرى غير «الغربة المريرة » هى التى احدثت هذه الظاهرة . والا فلماذا لم ينجب لنا الحجاز ونجد منذ القرن الثالث الهجرى حتى اليوم شعراء من طراز عمر بن أبى ربيعة ، والعرجى وأبى دهبل الجمحى ، وابن قيس الرقيات ، وذى الرمة ، والاحوص ، وكلثوم بن عمرو العتابى وغيرهم ؟؟

فالتكرار وابتذال العبارات والالحاح على قوالب محفوظة مكرورة نجده منذ القدم فى التربة العربية الاصيلة ، كما نجده فى التربة التى حولها الاسلام والقرآن والفتح العـــربى الى مهاد جديدة للعربية ، تقبلتها ونشرتها وصانتها ، ودافعت عنها كيد الكائد ، وعدوان المعتدى ، مثل التربة المصرية .

ويخلط الكاتب الفاضل بين « غربة اللغة » وبين عامل آخر يراه سببا فى تكرار العبارات المعينة ، فنحا رأى العاملين يريد : أغربة اللغة المريرة ، أم طبيعة اللغة وثبات أشكالها وتراكيبها ؟ (اذ أنها ليست لغة حياتية بالدرجة الاولى ، فلو كانت كذلك لما حـــدث أن شكت من الثبـات ، لان الحيـاة دائمة الحركة والتغير) .

وهذه تهمة تلقى بالجزاف ، وتوجه بلا حساب ، وتقال عـلى سبيل جائر ، وتكال بميزان خاسر ، يطفف فى الكيل ، ويسرف فى الميل .. فطبيعة اللغة العربية لايجوز أن ترمى بثبـــات الاشكال والتراكيب . واذا كان هناك من تهمة فى هذا الجمود الذى طرأ على لغة العرب فهو جمود المتزمتين من اصـــحابها ، لا جمود اللغة فى ذاتها . واللغة العربية فيها من اســـاليب المجاز والاستعارة والتصرف البيـانى فى القول ما تتســع معه المنادح للتخلص من ذلك الثبات والجمود . وقد رايناها فى عصر الترجمة والنقل زمن العباسيين ـ وخاصة فى عهدى المهدى والمأمون ـ كيف اتسعت للتقدم الحضارى الجـــديد ، وللفكر الطارىء الذى نقل عن فلسفة اليونان وعلمهم ، وحكمة الفرس وآدابهم ، فرحبت بمئات ومئات من الالفاظ الاجنبية التى لاتغنى فيها ترجمة ، ولا ينفــع فيها نقل ، وعربتها عــلى صــور البناء العربى ، وأخـــرجتها من بنـائها الاعجمى ـ مع الاحتفاظ بكل مفاهيمها ومعانيها الدقيقة ـ وألبستها حلة عربية ، ووجـدنا كلمات لا حصر لها من امثال : موسيقى ، ونوروز ، وايستاغوجى ، واسطرلاب ، ومانيا ، وجغرافية ، وبوبطيقا ـ اى شعر ـ وريطوريقا وفلسفة ، وقرطاس ، وملنخوليا ، وارغن ، واسقف ، واطلس ، وبلسم ، وبطريق ، وبيطار وخندريس « للخمر » وزنجبيل ، وسمسم ، وفردوس ، وفانوس ، وكافور وغيرها وغيرها مما ليس هنا مجال حصره .

ولو كانت العربية جامدة او ثابتة او غير قابلة للتجديد لما رحبت هذا الترحيب الكريم الواعي بهذا السيل من الالفاظ المعربة ، ولما ادخلته في معجمها اللغوي . ولكن قوما ـ بعد ذلك ـ راوا أن يوصدوا باب التعريب ، وألا يعطوا الآتين بعدهم من الاجيال من الحق في التعريب مثل ما أعطى السابقون. وانقسم العرب ـ لا العربية التي لاذنب لها ـ الى معسكرين يتجادلان ويتناقشان في موضوع التعريب ، ورأى رجل كالشيخ محمد الخضري في مؤتمر شهير عقد بنادي دار العلوم سنة ١٩٠٨ ان التعريب يجب أن يفتح بابه كما فتح في العصر العباسي الاول ، وان هذا هو الطريق المعقول الذي اتبعه الاقدمون ، والذي اتبعته كل امة من امم العالم ، ووقف قوم من الاستاذ الخضري موقف المعارضة وعلى راسهم حفني ناصف الذي هاجم سياسة اثراء اللغة العربية بالفاظ معربة ، وأسماها : سياسة الباب المفتوح ودافع عما قد يرمى به هو وأصحاب رايه وانصار مذهبه من الرجوع الى الوراء ، والنفور من كل جديد ، والوقوف عند حدما أملته الزمان ، ومخالفة سنة اللغات الحية صاحبة الحركة الدائمة . وانتهى المؤتمر يومذاك الى قرار جعل فيه مكان التعريب بعد مكان الترجمة اذا كانت هذه غيرة متيسرة. واشترطوا لذلك الا يترك الوضع والتعريب لكل صادر ووارد .. بل يعهد به الى مجمع لغوي يعتمد وضعه ، ويقر استعماله .

ثم أين الجمود وثبات الاشكال والتراكيب في اللغة العربية وقد سايرت كل حركة فكرية في القديم وكل نهضة علمية في الحديث ، ومشت مع كل منهما الى أبعد ما ينتهي الشوط اليه ، فسايرت الفلسفة في عصر الازدهار العباسي الاول ، ومشت معها حتى عصور الفلاسفة في الاندلس من أمثال ابن زهر وابن رشد وابن طفيل وغيرهم ، وسايرت النهضة الجديدة في القرن التاسع عشر ، ومشت معها حتى النهضة المعاصرة في القرن العشرين .

خذ ـ مثلا ـ لغة القضاء والاحكام قبيل انشاء المحاكم الاهلية بعام أو بعض عام ، وخذها بعد سنوات قريبة من انشائها ، حتى صارت الى لغة القانون المدني المضبوطة المصفاة على يد فتحي زغلول وقاسم أمين وأضرابهما ، والى لغة القانون الجنائي والمرافعات على يد رجال من امثال احمد لطفي وسعد زغلول وابراهيم الهلباوي ومرقص فهمي ، ووهيب دوس ، ومكرم عبيد .

خذ ـ مثلا ـ لغة رواية الوقائع والحكم فيما صدر بالوقائع المصرية سنة ١٨٨١ : (ففي ليلة الجمعة ٢٢ شعبان سنة ١٢٩٤ صار قتل شخص يدعى شعبان نجم من كفر سعودن غربية بالغيط تعلقه . وورثاه حصروا شبهتهم في شخص بلدية يدعا احمد شوره . ولما ان المذكور لم يقر على ذلك ، وانسب سيد احمد عبد الدايم رئيس المشيخة اغرى الورثة ومن سئلوا في القضية على تهمته ، وما قيل فيحقه ـ أي في حقه ـ بسبب مطاعنته ، فيحق (أي في حق) الرتيس المذكور معما (أي مع ما) أبداه من المعادات في ذلك قد اخذت الحكومة في اسباب الفحص والتدقيق في هذه المسالة .. الخ)

وخذ هذا الحكم الذي أصدرته محكمة الاستئناف سنة ١٨٥٩ والذي اشترك في تحرير لغته قاسم أمين احد عضوي المحكمة : (وحيث ان القاضي بتخطيه هذه الحدود ـ أي حين يتخطى القيود الموضوعة لتحديد ولاية المحكمة ـ صار عديم الصفة في الفصل ، وأصبح كانه في بلد أجنبي . ومتى انعدمت صفة الحكمة في الفصل لاتكون أحكامها أحكاما ، ولا قضاتها قضاة ، وانما يكونون كأفراد فصلوا فيما رفع اليهم وصاغوا فصلهم في قالب الاحكام . وان كان ذلك في استطاعتهم ، فليس في وسعهم ان يمنحوها من عندياتهم ما حرمه الشارع من القوة) .

فهنا يا أخي ـ وفي هذا النص العربي المشرق الدقيق ـ لا محل لان يقال ان العربية تشكو من تكرار عبارات معينة الى درجة الابتذال ، ولا محل للاتهام بان ذلك راجع الى (طبيعة اللغة العربية وثبات أشكالها وتراكيبها) .

●

واذا كان الامر أمر أناس فطروا على الجمود ، واستكانوا الى الثبات فما ذنب اللغة نفسها في هذا ؟ وما موضع الاتهام لها ، والتهوين من شأنها ، وهي التي جارت التطور في كل عصر ، في القرنين الثاني والثالث للهجرة ، وفي القرنين التاسع عشر والعشرين للميلاد ، ولا تزال الى اليوم ـ في محاولات كثيرة عاقلة رزينة طامحة شديدة الوفاء للماضي ، كثيرة التطلع الى المستقبل ـ تسير مع العصر الذي نحن فيه سيرا حثيثا ، وتنضو عنها الثياب البالية التي لاتلائم زماننا هذا ، كما كانت تنضو ثياب البلى في كل مرحلة من مراحل التطور والتجديد .

واكاد أشم فيما يقوله الاديب الكاتب صبري حافظ ـ عن اللغة الصادرة عن الحياة ، واللغة الهابطة عليها ـ ريح اتهام للعربية الفصيحة بانها لغة مفروضة على الشعب العربي في مصر ، وبان اللغة العامية لغة نابعة منه .. وفي هذا الاتهام شيء من المغالطة أود أن أزيح النقاب عنه ، ففي تصوير القضية بهذه الصورة ايهام ببعد المدى وامتداد الشوط بين الفصحى والعامية، وايهام آخر بان العامية هي اللغة في البقاع (التي دخلتها العربية بمصاحبة الفتح العربي مثل مصر) . وليس الامر كذلك فالعامية ليست اللغة ـ أو اللهجة ـ في البلاد المفتوحة التي لم تكن لغتها هي العربية كمصر ، وانما هي لهجة غلبت حتى على أرض الجزيرة العربية ذاتها ، بل غلبت ـ مع الزمن ـ حتى على البادية العربية التي كان يرسل اليها الخلفاء أولادهم منذ الصغر ليتفصحوا فيها . فليلتمس الاستاذ صبري حافظ لانتشار العامية وغلبتها ـ بوصفها لغة تخاطب ومحادثة ـ سببا غير هذا ؟

ولم يجمد العرب في عصر من عصورهم عن محاولة تطوير اللغة العربية ، حتى في اشد العصور التاريخية للامة العربية حلكة ووهنا . وفي هذا ما فيه من دلالة على حيوية العرب مهما اصطلح عليهم من ظروف . ومن يتابع تطور اللغة والشعر والنثر ولغة الترجمة والنقل في مدى التاريخ الادبي والفكري للعرب ير عجبا من العجب . على ان المحاولات التي ذكرها الكاتب الفاضل لامثال أبي العتاهية وبشار بن برد ، وأبي نواس في هذا الصدد هي محاولات ضيقة المجال ، ضئيلة الخطى ، بالنسبة الى سلسلة الخطوات التطورية الفساح التي يتبع بعضها بعضا منذ القرن التاسع عشر . ومن حسن الحظ أنها محاولات في الاطار العربي الفصيح الذي يشد هذه الامة النبيلة بعضها الى بعض . فما كان أبو العتاهية ولا بشار ولا أبو نواس من أنصار العامية ولا دعاتها ، ولا وجدوا فيها منطلقا لاتجاهاتهم نحو التجديد أو نحو بث القيم الجمالية الجديدة . فالشعر العامي

اليوم لا محل له ، ولا مبرر لايجاده مع وجود الزجل العامى الذى دخل الى اللغة منذ قرون . والحق اننى لا اجد فرقا بين الزجل الشعبى والشعر العامى المصرى الذى ينبهنا اليه الاستاذ صبرى حافظ ، ممثلا فى شعر عبد الرحمن الابنودى العامى . ولم افهم معنى توكيد الكاتب (أن شعر العامية ليس امتدادا للازجال الشعبية كما يدعى البعض ، ولكنها « كذا » تمرد عـلى هذه الازجال ومحاولة لتخطى الذهنية التقليدية فى الرؤية والتعبير ، ولذا كان لزاما على الحركة الجديدة ـ حتى توائم بين محتواها الجديد والشكل الفنى الذى يجب ان تنصب فيه ، ان تحطم عمود الزجلية القديمة ، وان تكسر شكلها ، لتقيم على انقاضه ـ وباستعمال خامته الاولى ـ اللغة ـ بعد الذهاب بها الى انقى صورها ـ بناءها الجديد) .

أرأيت أن المسالة لا تعدو أن تكون تحطيما فى تحطيم ... ؟ فالشعر الجديد يحاول تحطيم عمود الشعر الكلاسيكى التقليدى ، والشعر العامى يحاول تحطيم الزجل التقليدى ، حتى عـــلى العامية بين الاثنين !!

ثم هذا الشعر العـــامى الجـــديد لمن ينظم ؟ ان كان ينظم للعارفين باللغة العربية الفصحى فما أغناهم عنه ، لانهم يجدون فى الشعر المجدد ، كما يجدون فى بعض الشعر الجديد ، طلبتهم ويرون فيه استجابة للقلق والطموح والتطلع والتساؤل والانفعال الذى يعتمل فى نفوسهم . وان كان ينظم للعامة ـ واشباههم من العوام ـ فما أكثر خيبتهم به ! لانه فى مستواه الذهنى ، والحضارى والادراكى ، والتفكيرى والشعورى ـ واللاشـعورى ايضا ـ يعلو على مستواهم ..

فهذه الصورة الجميلة لليل من شعر الابنودى ـ على عاميتها فى التعبير ـ لاتدركها ذهنية العامى الذى قد يقرؤها بصعوبة ، وقد يسمعها بصعوبة اكثر :

الليل صراصير
وطاحون ... وغفير
وطيور سودة تنعق ... تنعق
تدمى القمرة بمناقير .. وتطير
والنخل مسلات مرشوشة عليها الاساطير ...

وأؤكد للكاتب الفاضل ، وللشاعر الابنـــودى الذكى الرقيق الحس ، أن الرجل العامى لن يعرف معنى كلمة الاساطير ، ولن يدرك شيئا من صورة المسلات التى رشت عليها الاساطير .

ذكرنى هذا ـ والشيء بالشيء يذكر ـ بمنشـــــورات لوزارة الزراعة كانت تصدرها فى العهود الاولى لانشائها ، وكانت تقدم فيها الى الفلاحين التوجيهات والتعليمات والفوائد والنصـائح الزراعية . وكان يرد فيها بعض تعبيرات مثل : اسطوانى الشكل ، محيط الدائرة ، قطاع دائرى .. فانتقد الدكتور يعقوب صروف رئيس تحرير المقتطف لغة هذه المنشورات التى لايفهمها الفلاحون ، ورأى أن يقوم بشرحها لهم مندوبون زراعيـــــون جوالون تنتدبهم الوزارة لهذا الغرض .

واذا كانت وزارة الزراعة ـ فى عهديها القديم والحديث ـ قادرة على ايفاد مندوبين لشرح لغة الزراعة العلمية وتبسيطها ، فما أظن الشاعر الابنودى ، ولا الاستاذ صبرى حافظ قادرين على ايفاد شراح مـنـدوبين ، للقيـــام بمهمة تبسيط الذهنية الحضارية فى الشعر العامى المصرى الحديث .

بقيت قضية أثارها الاديب صبرى حافظ ، وهى اننا (لم نعثر على شاعر مصرى موهوب مارس الكتابة بالفصحى وبلغ فيها شاوا عظيما منذ الفتح العربى سنة ٦٤١ ميلادية ، ومنذ أن أعلنت العربية لغة رسمية للبلاد عقب ذلك بثلاثة قرون ـ فى عهد الدولة الاخشيدية ـ حتى أواخـر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى عندما ظهر البارودى ثم شوقى وحافظ) ، وهى قضية فيها كثير من اطلاق الاحكام عـلى العلات ، وفيها كثير من التعميم الذى لايدع للتفصيل مجالا بدقة . لقد وفد على مصر فى عصر الولاة الامويين شعراء من قلب الجزيرة العربية ، فتأثروا بالبيئة المصرية وانفعلوا بها ، وتجاوبوا مـع أحداثها وتيارات الحياة فيها . « فابو المصعب البلوى » يشـارك فى الشعر السياسى بمصر فى العصر الاموى ، « وأبو قبان بن نعيم » يشارك فى الفرحة بفتح حصن بابليون ، و« ايمن بن خريم بن فاتك الاسدى » ، « ونصيب بن رباح » ، و« ابن قيس الرقيات » « وعبد الله بن حجاج » ، « وكثير صاحب عزة » ، « وجميل بن معمر » صاحب بثينة وفدوا الى مصر وتأثروا ببيئتها ، حتى لقد انصرف ابن قيس الرقيات عن الغزل بعض الحين ليصف صورا من الطبيعة فى مصر ، كوصفه لحلوان ونخيلها الباسق .

●

أما الشعراء المصريون المتوطنون غير الوافدين ، فقـد كان شعرهم ـ على قلة ما وصل الينا منه ـ مستقل الشخصية ، معبرا عن شعور مستقل ، وتجارب ذاتية مسجلا للحوادث المحلية الكثيرة التى كانت تموج بها البلاد .

وفى عصر الولاة العباسيين كانت بغـداد مـركز الحضارة العربية الاسلامية وعاصمتها ، ومقام الخـلافة فيها فانجذب الشعراء اليها ، وماجت هى بالعلوم والفنون والاداب ، ولـكن ذلك لم يمنع أن يظهر الشعـــر المصرى مرة أخرى ، مستقل الشخصية ، مصرى الطابع والروح والوحى ، بل حتى التعبير والاسلوب ، فظهر من الشعراء أمثال « سعيد بن عفير » الذى كان ينتقد ولاة العباسيين فى جراة وصراحة نادرة ، وكان يدخل فى قصة النزاع بين الامين والمأمون لانها قضية عربيـــة عامة تشغل العرب جميعا فى كل أرض ، ولا تقتصر على بغداد وحدها .

ومن أمثـــال « المعلى الطائى » الذى دخل أيضا فى هذه الخصومة ، ولولا محلية هذا الشعر المصرى وصبغته السياسية الاقليمية الخاصة لاهتمت به كتب الادب ، ولـكن العجيب أن كتب التاريخ العربى الاسلامى هى التى روته أو عنيت برواية بعضه ، فضاع منه الكثير .

لم يقف الشعر المصرى ، فى عصور الفتح والولاة الامويين والعباسيين حتى العصر الفاطمى ، منعزلا ولا كان بينه وبين القارىء العربى « غربة مريرة » ، فشارك فى الثورات وفى الفتن بين العرب وبين المصريين ـ كفتنة الحرس المشـهورة ـ وفى نقد القضاة الحائدين عن منهج الحق ، وفى فتنة القـول بخلق القرآن التى تسربت من العراق الى مصر ، وفى قضايا السباق ومراهنات الخيل التى تذكرنا بحرب « داحس والغبراء » فى العصر الجاهلى ، وفى وصف الطبيعة المصرية بما فيها من خصوصيات المشاهد ، هذا الى بقية فنون من الشعر كالمدح والهجاء والفخر والرثاء . وعلى ذكر الرثاء تخطر على البـال

قصيدة « المعلى الطائى » فى رثاء جاريته التى كان يحبها أبلغ الحب وأصدقه ، لما تحلت به من حلية الادب والشعر فوق ما وهبته من جمال ، وهى قصيدة جيدة حزينة لم يجنح فيها شاعرنا المصرى الى البكاء والنحيب والدموع – على عادة شعراء العربية جميعا – ولكنه عبر عن شعور هادىء حزين ، وعاتب الموت الذى لم يرق لهذا الغصن النضير والجمال الغض وهذه الظبية الريا العظام ، الوحفاء الشعر ، الدعجاء العين ، فاختطفها وخلى صاحبها فردا بلا أليف ، وأفردها فى قبر موحش بسفح « جبل المقطم » تنسفه الرياح الذاريات نسفا :

يا موت كيف سلبتنى « وصفا » (1)
قدمتها وتركتنى خلفا
هلا ذهبت بنا معا ، فلقد
[illegible] خسفا ؟
وأخذت شق النفس من بدنى
فقبرته ، وتركت لى النصفا
فعليك بالباقى بلا أجل
فالموت بعد وفاتها أعفى
يا موت ما أبقيت لى أحدا
لما رفعت الى البلى « وصفا »
هلا رحمت شباب غانية
ريا العظام ، وشعرها الوحفا ؟
ورحمت عينى ظبية جعلت
بين الرياض تناظر الخشفا
تغضى اذا انتصفت مرابضه
وتظل ترعاه اذا أغفى

الى آخر هذه القصيدة المؤثرة الرقيقة التى أعجب صاحب « العقد الفريد » بها فاختارها نموذجا جيدا لرثاء الجوارى فى الادب العربى كله : مشرقيه ومغربيه ، باديه وحاضره ..

ولا تنس يا أخى أن « المعلى الطائى » المصرى وشاعر مصر فى القرن الثانى الهجرى هو صاحب الابيات الاربعة المشهورة ، التى شرقت وغربت ، فى محبة الآباء للابناء وفى تصوير هذه المحبة والقلق عليهم فى صورة رائعة :

لولا بنيات كزغب القطا
رددن من بعض الى بعض
لكان لى مضطرب واسع
فى الارض ذات الطول والعرض
وانما أولادنا بيننا
أكبادنا تمشى على الارض
لو هبت الريح على بعضهم
لامتنعت عينى من الغمض

فما رأيك يا أخى فى هذا الشعر المصرى العربى الفصيح ؟ ألا يستحق صاحبه عندك أن يكون شاعرا موهوبا مارس الكتابة بالفصحى وبلغ فيها شأوا عظيما ؟

ولا نذكر لك يا أخى بعد هذا غير حفنة من شعراء العصر الفاطمى منهم « تميم بن المعز » « وعمارة اليمنى » ، « وطلائع ابن رزيك » وقد بلغوا فى الكتابة بالفصحى شأوا عظيما ، وان كانوا لم يصلوا الى مرتبة الفحول .

أما العصر الايوبى فقد ظهر فيه « ابن الساعاتى » ، « وابن النبيه » ، « وابن سناء الملك » ، « وبهاء الدين زهير » شاعر الروح المصرية والملامح المصرية المتميزة ، « وابن مطروح » . ولا تنس « ابن الفارض » . نعم ! لاتنس عمر بن الفارض الذى عبر عن الصوفية المصرية تعبيرا شعريا جميلا رقيقا رشيقا ، غير تعبيرات المتصوفة من الفرس والاتراك .

فالشعراء المصريون الموهوبون كانوا موجودين فى كل عصر بمصر ، وكتبوا بالفصحى ، وبلغوا فيها شأوا عظيما ، ولم يخل منهم الا العصر التركى وعقبه ، بما شاع فيه من ظلم وظلام . ولكن آفة بعض هؤلاء الشعراء أنهم كانوا مقلدين ، ولم يكونوا مبتكرين ولا أصلاء ، وليس ذلك من عيب فى اللغة العربية ذاتها ، وانما من عيب فيهم ، ومن حب تمكن من نفوسهم لان يكونوا أسرى التقليد والمحاكمة ، فقد أتاحت الاقدار لهم أن يكونوا بلابل ، ولكنهم شاءوا لانفسهم أن يكونوا ببغاوات ، فغلبت ببغاويتهم على بلبليتهم .. حتى الشاعر المصرى العظيم « ابن سناء الملك » كان فيه ميل شديد الى الابتكار ، فبالغ فى طلبه حتى أصيب بالعقم ، وهو مثال يدلك على عقبى الافراط والاسراف والمغالاة فى طلب التجديد .

وعسى أن تتاح الفرصة لان نقدم لقراء المجلة قريبا دراسة عن الشعر العربى فى مصر موضحة بالشواهد والامثلة .

---

(1) هو اسم الجارية .





حول لحن العوام

لأبي بكر الزبيدي

رد على نقد بقلم

الدكتور رمضان عبد التواب



نشرت في العام الماضي كتاب « لحن العوام » لأبي بكر الزبيدي ، لم ادع انني بلغت الذروة في تحقيقه لان مخطوطته ـ وهي الوحيدة الباقية لنا من الكتاب ـ كانت مصحفة غاية التصحيف ، وقد وصفها الدكتور عبد العزيز الاهواني في مجلة معهد المخطوطات بانها « سقيمة مصحفة لاتصلح وحدها اصلا لنشر الكتاب » . ومع ذلك فقد اقدمت على نشرها وتصحيح عباراتها بمقابلتها على الكثير من كتب لحن العامة الاخرى ، وقد بقي فيها بعض العبارات التي لم تكشف لي عن نفسها القناع ، ونوهت بذلك في المقدمة التي نشرتها في بداية الكتاب ، وقلت فيها : « واذا كان القلم قد زل هنا أو هناك فما كان ذلك مني عن تقصير او اهمال ، وما ادعي انني احرزت الكمال في اقامة النص ، ولكنني اجتهدت طاقتي ، وما اشك في انه لاتزال توجد به بعض العثرات ، وانني ارجو ممن يهتدي الى خير مما اهتديت اليه ان يكتب به الي ، فهدفنا جميعا هو الوصول الى الصواب » .

وفي عدد فبراير الماضي من مجلة « المجلة » ظهر نقد للكتاب ، بقلم الزميل الدكتور عبد العزيز مطر . وبدلا من ان ينصفني الزميل الناقد ، ويبرز الجهد الذي بذلته في التحقيق ، راح ينكر هذا الجهد ، واخذ يتصيد الاخطاء ، ويستعمل الكثير من العبارات التي لاتخلو من الهوى والغرض ، فكان النقد في الواقع تجريحا ، ولم يكن نقدا علميا خالصا .

على انني لا اسلم له في الكثير من المآخذ التي اخذها علي في تحقيق الكتاب ، فهو مثلا يؤاخذني على الاخطاء المطبعية التي وقعت في الكتاب ، مثل ماجاء في الملاحظات : ٥ و ١٣ و١٧ و ٢٠ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٦ و ٤٣ و ٦٩ من مقاله .

هذا الى انه يقرأ المخطوطة احيانا قراءة خاطئة ، ويريد ان يلزمني بما اخطأ هو في قراءته وذلك مثل رقم ١٧ من مقاله ، ففي المخطوطة بخط واضح « العايل » وهي تصحيف لكلمة « الناقد » . وهو يريد ان يقرأها « العليل » وبذلك تصبح العبارة لامعنى لها ، اذ ان صحة العبارة : « العجل جمع عجول ، وهي الفاقد لولدها » . والدليل على ذلك عبارة الصحاح واللسان (عجل) : « والعجول من الابل الواله التي فقدت ولدها » ثم مامعنى « وهي العليل لولدها » كما يقرأها الزميل ؟

ومن قراءته للمخطوطة كما يهوى ويحب ماأعلق به فى رقم ٤٣ من ان الصواب كما فى المخطوطة « القصاص » . والذى فى المخطوطة « المقاص » وقد سقط من النص كلمة « صاحب » وهى موجودة فى كتاب تصحيح التصحيف للصفدى ، الذى نقل العبارة من كتاب الزبيدى ، وفيه بخط واضح « صاحب المقاص » وليس « القصاص » كما يدعى الزميل !

هذا الى ان الزميل يدعى اننى لااعرف من مصادر الحديث الا الفائق والنهاية . وذلك قول بالبـاطل ، فهـذا تحقيقى للكتاب يشهد باننى رجعت الى البخارى ومسلم والترمذى وغير ذلك من كتب الحديث .

وهو يبتر كلامى احيانا على طريقة « ويل للمصلين » ! مثل ماعلق به فى رقم ٥٦ من قوله : « ثمرة الثالثة قال عن احد الاحاديث : ليس فى الفائق والنهاية » . هكذا يسكت الزميل ولا يتمم كلامى الذى قلته ، وهو : ليس فى الفائق والنهاية ، وهو فى صحيح مسلم ٣-١٢١٣ باب بيع القلادة فيها خرز وذهب » .

اما ادعاء الزميل اننى لم ارجع الى كتاب « تثقيف اللسان » وتاكيده ذلك باننى -كما يقول هو- : « اثبت رقم المخطوط نقلا عن بروكلمان ، فجاء هذا الرقم خطأ - اذ ان بروكلمان قد اخطأ فيه وكتبه ١٧٥٣ - وصحة هذا الرقم ١٧٢٥ كما جاء على الورقة الاولى للمخطوط » . فاننى اقول له : حاول ان تطلب صورة من مخطوطة هذا الكتاب من مكانه الذى يوجد فيه ، وهو مكتبة « مرادملا » باستانبول تحت الرقم الذى تظنه صوابا وهو ١٧٢٥ كما تدعى ، واتحداك ان تصل اليك صورة من هذا الكتاب حقا ! ان الكتاب يوجد فى هذه المكتبة تحت رقم ١٧٥٣ كما ذكر بروكلمان ، وقد طلبته انا منذ سنين من مكتبة مرادملا تحت هذا الرقم ، ووصلنى الكتاب . اما انت فقد حصلت على نسخة مصورة من الكتاب من معهـد المخطوطات ، وخدعك الرقم الذى يوجد على صفحة العنوان ، وهو رقم قديم غير الرقم الذى يوجد على جلد الكتاب بمكتبة مرادملا ، وعندى خطاب المكتبة الذى يثبت ذلك ، كما ان عندى صورة المخطوط ، وقد وضعت عليه المكتبة الرقم الصحيح ١٧٥٣ عندما صورته لى .

واما البيت الذى نسبه الزميل الى العـذافر الـكندى ، فما اظن الامر كان الا وليد المصادفة حتى يعثر الزميل عليه فى مخطوطة « خلق الانسان » لثابت بن ابى ثابت . والا فهل راجع الزميل كل المخطوطات العربية التى تمتلىء بها خزائن الكتب فى شتى بلاد العالم ، لكى ينسب الابيـات المجهولة القائل ؟ وهو نفسه قد ترك فى تحقيقه الكتاب بيتا لم ينسبه ، مع انه منسوب لقائله لا فى « خلق الانسان » المخطوط ، بل فى الاصمعيات المطبوعة والتى يعرفها الجميع !

فلا داعى اذن للتهليل وقذف الناس بالحجارة ، وبيتك هكذا .. من زجاج ! نعم من زجاج ، وهذا هو الدليل نسوقه فى هذه المقتطفات من المآخذ والاخطاء التى لايزال يزخر بها تحقيق الزميل الذى نال به درجة الدكتوراه ، لنفس الكتاب وهو لحن العوام لابى بكر الزبيدى . وقد انتهى الزميل من تحقيقه ونوقش فيه فى الوقت الذى كان كتـابنا يجلد فى المطبعة استعدادا لعرضه فى المكتبات . ومن هذا التحقيق نسخة محفوظة بمكتبة كلية دار العلوم ، فليرجع اليها القارىء ان شاء . وقد اخذت عليه اللجنة التى ناقشته بعض هذه المآخذ (والارقام الاولى لصفحات تحقيقه والثانية لصفحات تحقيقنا المنشور) :

٣٢ = ٤ « ونشاوا الدرية » صوابها كما فى المخطوط « ونشوء الدرية » .

٣٢ = ٥ « واوضح معالمه » فى المخطوط بخط واضح « واوضح علله » وهو الصواب .

٣٣ = ٦ « تزيرا فيما بينه » صوابه « نزرا فيما ضمنه » كما فى المخطوطة . وانظر لرسم حرف « الزاى » فى كلمة « رايت » فى السطر السابق فى المخطوطة !

٣٤ = ٧ « ووضـعوه » صوابها كما فى المخطوط « او وضعوه » .

٣٤ = ٧ « الكثرة من الخلاصة » صوابها « الكثرة من الخاصة » .

٣٤ = ٨ « ويدع » صوابها « وندع » .

٣٧ = ١٢ « (و) اكثر المحدثين » وضع الواو بين معقوفين مما يوهم انها كانت ساقطة ، وهى فى المخطوطة

٣٧ = ١٣ « وذلك غير مقبول » صوابه كما فى المخطوط « وذلك غير مقول » .

٤١ = ١٧ « تميم بن مقبل » صوابه « تميم بن ابى بن مقبل » وفى المخطوط « تميم بن ابى مقبل » فحذف كلمة ولم ينبه عليها .

٤٢ = ١٨ « وليس الابزيم » صوابه كما فى المخطوطة « وليس بالابزيم » .

٤٥ = ٢١ البيت فى ديوان رؤبة ق ٢٨-١٨ ص ٧٧ ولم يشر الى ذلك الزميل .

٤٦ = ٢٢ اسقط الزميل جملة « والوصواص البرقع » بعد ابيات الرجز ، وهى فى المخطوط .

٤٦ = ٢٣ نقل الزميل العبارة الآتية من الامالى : « وهذه امراة تنتظر عيرا تقدم وزوجها فيها فنتفت بالخيط شعر وجهها فازينت له » وهى بعيـدة فى بعض الفاظها عن عبارة المخطوط ، ولم يشر الزميل الى ذلك !

٤٧ = ٢٤ « وثبنت حنو النطع » علق الزميل على هذا بقوله : « فى الاصل وسب (بدون اعجام) حتى . ولم يكمل الرجز » . وما رايه فى ان المخطوط فيه بخط واضح : « وبينت حنى النطع » بالاعجام !؟

٤٩ = ٢٧ كتب الزميل بيت الرجز التالى هكذا :

بِيضٌ بِهَالِيلُ طِوَالُ القَلَنسِ

وفى المخطوطة بخط واضح « .. طوال القلس » والوزن يطلبه !

٤٩ = ٢٧ « وتقلنـسيت » صوابها كما فى المخطوطة « وتقلنست » . والنص هنا منقول فى المزهر ٢-٩٣ عن الزبيدى ولم يعرفه الزميل .

٥٠ = ٣٠ « وهى الطرة والكبنة » صوابها « وهى الطرة والكفة » ، لان النص هنا منقول عن ابن قتيبة فى ادب الكاتب ٢٠٣ـ٥ (طبعة ليدن) وعبارته هناك : « وطرة الثوب وصنفته وكفته واحد ، وهو الجانب الذى ليس فيه هدب » • فليس فى كلام ابن قتيبة كلمة « الكبنة » التى أتى بها الزميل اطلاقا ونص المخطوط هنا محرف ففيه « وهى الطرة والكهنة » وقد أغفل الزميل الاشارة الى ذلك فى تحقيقه !

٥١ = ٣٠ « وهو اسم لما ينفتت من كل شىء » صوابه كما فى المخطوطة « وهو اسم لما تفتت من كل شىء » •

٥١ = ٣١ مما تنحته او تجتزئه » صوابه « مما تنحته او تبريه » •

٥٢ = ٣٣ زاد الزميل عبارة « وقال المتلمس » مع انها ليست فى المخطوطة ، ولم يشر الى ذلك •

٥٢ = ٣٤ « وفى حديث عمر ـ رضى الله عنه ـ فى خلايا النحل (وحمايتها) » هكذا ينقص الزميل ويزيد فى نص المخطوطة حسبما شاء له الهوى • والصحيح الذى فى المخطوطة « وفى حديث عمر حين سئل عن خلايا النحل انما هو ذباب غيث •• » ومافعله الزميل ينافى الامانة العلمية التى يتحدث عنها ، كما انه يرجع فى هذا الحديث الى النهاية التى يعيب علينا الرجوع اليها !

٥٣ = ٣٤ « الذبابة النكتة التى تكون فى انسان العين ومنها البصر » صوابه كما فى المخطوط « •• فيها البصر •

٥٣ = ٣٤ « وقال ابو حاتم : العوام يقولون لواحدة الذباب ذبابة » وصوابها كما فى المخطوطة : « ••• يقولون للذباب ذبابة » • وقد زاد الزميل على نص المخطوطة كلمة « لواحدة » ولم ينبه على على ذلك • والذى دعاه الى هذا أنه يفهم « الذباب» على انه جمع دائما • ولم يعرف انه ياتى مفردا • انظر اللسان (ذبب) •

٥٢ = ٣٤ « وانا احسب الذى ذكره ابو على ان ابا عبيدة روى » • صوابه كما فى المخطوطة : « •• ان ابا عبيد روى » والنص منقول هنا عن كتاب الغريب المصنف لابى عبيد • انظر تحقيقنا ص ٣٥ فى الهامش •

٥٣ = ٣٥ « ويقولون كرناسة الدفتر » وانا اسال الزميل عن معنى « كرناسة الدفتر » ولا انتظر جوابه لان صحة العبارة : « ويقولون : كرناسة ، للدفتر » اى انهم يسمون الدفتر « كرناسة » !

٥٤ = ٣٦ « ••• فوق بعض ، ونظم (مكرس) اذا كان بين الخرزتين خرزة يخالف لونها » وقد علق الزميل على كلمة (مكرس) التى وضعها بين قوسين ، بقوله فى الهامش : « فى الاصل ونظم مفصل • وما اثبتناه من اللسان والسياق يقتضيه» واقول لزميلى : لاداعى لكل هذا ، فقد سقط منك جزء من المخطوطة هنا فشوه العبارة واحوجك الى هذا الاضطراب • وصواب العبارة كما فى المخطوطة : « .. فوق بعض . وقال يعقوب : يقال نظم مكرس اذا كان بعضه فوق بعض ونظم مفصل اذا كان بين الخرزتين خرزة تخالف لونهما » • وارجع فى ذلك النص الذى بترته وحرفته الى كتاب تهذيب الالفاظ ٦٥٧ـ٤ فهو هنا مروى عن يعقوب (بن اسحق السكيت) !

٥٤ = ٣٧ « ويقول » صوابها « ويقولون » كما فى المخطوطة

٥٥ = ٣٨ « (والحرشفة) من الارض الغليظة فى استواء » وقد علق الزميل على كلمة « والحرشفة » التى زادها من عنده بقوله فى الهامش : « فى الاصل : فى النخل من الارض • ولا معنى لها • وما اثبتناه من الصحاح (حرشف) ونسبه الجوهرى الى ابى عمرو » • وصواب الكلمة التى لم يستطع الزميل ان يقراها فحذفها ووضع مكانها كلمة اخرى : « والنعل من الارض » وذلك تفسير لكلمة « النعال » التى وردت فى بيت امرىء القيس السابق لهذا الكلام فى الكتاب ، وهو :

كَأَنَّهُم حَرْشَفٌ مَبْثُوث

بالقاعِ إذْ تبرُق النِّعَالُ

٥٥ = ٣٨ « ويقولون للذى يصب فيه الماء فى القرب والزيت فى الزقاق : قمع » وصحة العبارة « •• فى الزقاق « قماء » ويجمعونه : « أقمية » • والنص هكذا أيضا فى الصفدى وهو منقول هناك عن الزبيدى • والذى اوقع الزميل فى الخطا والاضطراب ان كلمة « اقمية » توجد على هامش المخطوط ، فلم ينقلها ، وحذف لذلك كلمة « ويجمعونه » دون ان يشير الى ذلك • فهل تلك هى الامانة العلمية التى يتحدث عنها الزميل ؟

٥٥ = ٣٩ علق الزميل على حديث « ويل لاقماع القول » بانه فى النهاية ، وهو يعيب علينا الرجوع الى الفائق والنهاية

٥٥ = ٣٩ « ولا يعلمون به » صوابه « ولا يعملون به »

٥٥ = ٣٩ « اذ انقمع الذى •• » صوابه « كالقمع الذى ••» ففى المخطوطة « فالقمع » وشتان بين « اذ القمع » التى اثبتها الزميل ، وبين مافى المخطوطة •

٥٦ = ٤٠ « يقال : رمدت عينه ترمد رمدا (فهو رمد ومرمود) وارمد » وقد علق الزميل على مابين القوسين بقوله : « الزيادة من تصحيح التصحيف ١٧٢ » • والحقيقة ان الذى نقص من المخطوط هو كلمة « رمد » اما كلمة « مرمود » فهى موجودة هناك •

٥٦ = ٤٠ « والعائر من الرمد مثل الساهر » والصحيح « والعائر هو الرمد » .. انظر الصحاح(عور) ومن العجيب ان الزميل يذكر هنا كلمة « الساهر» في تحقيقه الذى حصل به على الدكتوراه ، وهى نفس الكلمة التى ياخذها علينا في نقده المتحامل !

٥٧ = ٤١ « عن (ابن) ابى النجود » والذى في المخطوطة بخط واضح « عن ابى اسحق » وهو « ابو اسحق السبيعى » المحدث المشهور . ومن العجيب ان الزميل يغير في نص المخطوطة دون ان يدلل على صحة مايذهب اليه او ان يشير الى مافى المخطوطة وهذا اضعف الايمان !

٥٧ = ٤٢ « وانشد (لابى وجزة) » وصوابه « وانشد فى (الرمد) » وقد حذف الزميل كلمة « فى » الموجودة فى المخطوطة ووضع مكانها : (لابى وجزة) ، دون ان ينبه على ذلك .

٥٧ = ٤٢ « قال الشاعر » صوابه كما فى المخطوطة « وقال الشاعر » .

٥٩ = ٤٤ « فشبه بذلك » صوابه كما فى المخطوطة « شبه بذلك » .

٥٩ = ٤٥ « افتريت فروا اى لبست » صــوابه كمــا فى المخطوطة « ... اى لبسته » .

٥٩ = ٤٥ قال العجاج :

قَلْبَ الخراسانىِّ فَرْوَ المُفْتَرى

رجع الزميل فى هذا البيت الى اللسان فقط . والحقيقة ان البيت لرؤبة فى ديوانه ق ٢٢–٧٨ ص ٥٩ والزميل لم ير ديوان رؤبة !

٦٠ = ٤٥ بضَرْبٍ كآذانِ الفِراءِ فُضولُه

(وطَعْنٍ كإيزاغِ المَخَاضِ تَبُورُهَا)

فقال ابو عمرو : (هى هــذه) التى تجلس عليها ..». ويعلق الزميل على مابين الاقــواس بقوله : « الزيادة من الطبقات » وهو يعنى بهذا طبقات النحويين واللغويين للزبيدى . ولــكن ما رأيه فى ان كلمة : «فضوله» وعبارة : (فقال ابو عمرو هى هذه » ليست كلها فى المخطوطة وان وضع الاقواس بهذه الطريقة يوهم ان المخطوطة فيها ماليس فيها !

٦١ = ٤٧ « ويحمل فى التصغير والجمع » صوابه كما فى المخطوطة : « ومحمله فى التصغير والجمع » .

٦٢ = ٤٨ « وقال عمرو بن الاهتم :

كأنَّهنَّ سُنُوفُ العَرْعَرِ السُّحقِ

يعنى الطوال : والشقر ا (ى الحمــر) » . ويعلق الزميل على كلمة « الشــقر » بقوله فى الهامش « كذا فى الاصل . ولعل كلمة « الشقر » جاءت فى الشطر الاول » . والحقيقة انه لاداعى لكل هذا ، فصواب العبارة :

كأنَّهن سُقُوبُ العَرْعَرِ السُّحقِ

يعنى الطوال . والسقوب الحمر » . فما رايك فى العبارة التى تاخذها على عندما اقول : « كذا فى الاصل » ؟ انك تستخدمها كذلك فى مكان يمكن للمبتدىء فى القراءة والكتابة ان يقرأ الكلمة الموجودة فى المخطوط قراءة صحيحة وهى كلمة : « والسقوب » .

٦٣ = ٤٩ « ويقولون سمعت الاذان » صــوابه كمــا فى المخطوطة « ... سمعنا الاذان » .

٦٦ = ٥٢ يرجع الزميل فى نص عن « ابى زيد » فى الكتاب الى تاج العروس ، مع انه موجود فى كتاب النوادر له ٢٥٩–٧ وترتب على ذلك بالطبع ان حرف فى النص فكتبه : « اجتماع الهمزتين فى جرائى غير ماخوذ به ومفلج » وصوابه « ولا مفلح » كما فى النوادر لابى زيد !

٦٧ = ٥٣ « وجمعها فعاعيل » صــوابه كمــا فى المخطوطة « وجمعه فعاعيل » .

٦٨ = ٥٤ « والعرب تسمى كل قضيب لدن ناعم خيزران » والصواب : « خيزرانا » لانهــــا مفعـول ثان « لتسمى » .

٦٨ = ٥٥ « والخيزران ايضا سكان المركب والكوثل ايضا » وصواب العبارة كما فى المخطوط : « والخيزرانة » وقد نسى الزميل ان كلمة « الخيزرانة » وردت بعد ذلك فى بيت النابغة على سبيل الاستشهاد :

يظلُّ من خوفِهِ المَلَّاحُ معتصماً

بالخَيْزُرَانةِ بعد الأَيْنِ والنَّجَدِ

٦٩ = ٥٦ « وخمار واخمرة » صــوابه كمــا فى المخطوطة « وحمار واحمرة » بالحاء . وانظر ص ٢١٢–٤ من تحقيقنا .

٧٠ = ٥٨ « وقد سمع المعروك » . علق الزميــل على ذلك بقوله : « فى الاصل المعزول » . والذى فى الاصل وهو الصواب : « وقد يجمع : العروك » بمعنى ان « العرك » بمعنى الملاحين قد تجمع على « العروك » ولما لم يفهم الزميل هذا الوجه غير فى الحديث الذى استشهد به الزبيدى بعد ذلك وهو : « وربع ماصاد عروكم » فجعله : « وربع ماصاد عركم » مخالفــا بذلك مافى المخطوطة ، ولم ينبه على ما احدث فيها من تغيير فى الهامش !

٧١ = ٥٩ « وانما يقال لها شــعارير لتفرعهــا » والصحيح « لزغبها » . راجع المخصص ١٢:٦–٦

٧٢ = ٥٩ « ويقال (لمكان) زرعه : المفثاة والمقثؤة » . والصواب كما فى المخطوطة : « ويقال : مزرعة

المقثاة والمقثؤة » ولا داعى لهذه الاضافة التى اضافها الزميل .

٧٢ = ٥٩ «(وأقثأ القوم (كثر عندهم القثاء))» لا داعى لهذه الاضافة ، وانظر المخصص ١٢:٦-٤

٧٣ = ٦٢ « ويقال فى بعض الامثال : ذهبوا اسرى (من) انقد » . والصواب كما فى المخطوطة : « ذهبوا اسراء انقد » وهو فى مجمع الامثال للميدانى ١-١٨٧ وحياة الحيوان ٢-٢٠٩ برواية « ذهبوا اسراء قنفذ » . وعلى ذلك فلا داعى لان يعلق الزميل على هذا المثل بعد ان بدل فيه وغير فيقول: «مجمع الامثال ١-٣٦٧ وفيه غير هذا المثل « فلان بليل انقد ، اجعلوا ليلكم ليل انقد » . وهكذا ترى ايها الزميل من منا الذى يعرف الامثال ثم ينعق باعلى صوته : يالضيعة التراث !

٧٣ = ٦٢ « والبرق فارسى معرب ، وكان اصله « بره » فعرب » والصواب كما فى المخطوطة « وكان اصله « بره » فأعرب » وهى بمعنى « عرب » تماما ، ففى تاج العروس (عرب) ١:٣٧٧-١٣ « وعربته العرب واعربته اذا تفوه به العرب على منهاجها » . ولما لم يعرف الزميل كلمة « اعرب » بهذا المعنى غيرها الى « عــرب » دون ان يشــير الى هــذا اطلاقا !

٧٤ = ٦٤ « على مثال فعنلل . وحكم النون .. » والصواب كما فى المخطوطة : « على مثال فعنلل وكذلك حكم النون » فلماذا اسقطت كلمة « وكذلك » ؟ اسقطت منك سهوا ، واسقطت انا كلمة « لولدها » عمدا من عبارة « وهى الفاقد لولدها » ؟!

٧٥ = ٦٥ فى الاصل هنا كلمة لا تقرا حذفها الزميـــل من تحقيقه ولم يشر الى ذلك فاين الامانة العلمية ؟ انظر تحقيقنا ص ٦٥ هامش ٦

٧٦ = ٦٨ «(والكلية أيضا من القوس ما بين المجز والطائف .. والعجز مقبض الرامى » . والصحيح الصواب العجس » فى الموضعين . انظر اللسان (عجس)

٧٨ = ٧١ « قال محمد : والصواب قسطار ، وهم القساطرة : ويقال ايضا (للجهبد) قسطر » والحق انه لاداعى لكلمة (للجهبد) التى اضافها الزميل ، لان المعنى : يقال ايضا قسطر الى جانب قسطار . والذى دعا الزميل الى هذه الاضـــافة انه ضبط « قسطار » بضم القاف وكسرها جريا وراء المعرب للجواليقى ٢٦٣ فلم يعـرف أن الزبيـــدى يقصد بكلمة « قسطر » هنا انها رواية اخـرى لـكلمة « قسطار » بفتح القاف .

٧٩ = ٧٤ « وفى الحديث ان حذيفة قال لعمر رضى الله عنه : انك تستعين بالرجل الذى فيه (فجور) ، فقال : (انى لاستعين بالرجل لقوته) ثم اكون على قفانه» وصواب العبارة كما فى المخطوطة : « ... انك تستعين بالرجل الذى فيه ، فقال انى استعمله فاستعين بقوته ثم اكون على قفانه » ولا داعى لزيادة كلمة (فجور) . انظر ماكتبنـاه عن ذلك فى تحقيقنا . هذا وفى المخطوطة : « ابى استعطمه فاستعين بقوله » . ولما لم يهتد الزميل الى وجه الصواب فيه حذفه ووضع بدلا منه (انى استعين بالرجل لقوته) وجعله بين قوسين ، ليوهم انه زيادة ليست فى المخطوط . وقد رجع الزميل فى هذا الحديث الى النهاية التى يعيب علينا الرجوع اليها !

٨٠ = ٧٥ «(قال يعقوب : النؤور شحمة يوقد تحتها ويكفا عليها الطست او الســيطل تذر فى مغرز الابــرة فيبقى سواده ظاهرا به » . هكذا نقل الزميل العبارة كما هى فى المخطوط ولم يلاحظ ان بهـا نقصا ، وصوابه « ... او السيطل (ثم يؤخذ دخانها فيعالج به الوشم) يذرفى مغرز الابرة ..» انظر الصحاح (نور) ٢-٨٣٩ وشرح القصـــائد السبع لابن الانبارى ١٣٣-٥ ، ١٣٤-١٤ وديوان جران العود ٢٥-١

٨١ = ٧٦ « ويقولون : الطبراز والبيلاد والشيمار والقيران » والصواب الصحيح : « الطبراز والتيلاد والثيمار والطيحال » . والمخطوطة محرفة هنا ، ففيها : « الطبرار والتبلاد والتيمار والطيمال » . ولم يوفق الزميل فى العثور على وجه الصواب فى قراءتهــا ، فابــدل كلمة « والطيمال » فجعلها « والقيران » على بعد مابينهما فى الرسم . وقد ترتب على ذلك ان اصبح بيت الاعشى الذى جاء بعد ذلك (٨٢ = ٧٨) :

فرميتُ غفلةَ عينِهِ عن شَاتِهِ

فأَصبتُ حَبَّةَ قلبها وطِحَالَها

لامحل له ولا علاقة له بما قبله ، اذ ليس فيه اية كلمة من الكلمات الاربع التى كتبها الزميل !

٨١ = ٧٧ « مثل حسان وازار » صوابه « مثل حمار وازار »

٨٣ = ٧٩ « وقال بعض الاعراب فى حكاية : لحم جزور سنمة فى غداة شبمة (فى قدور هزمة بمواس خذمة) »

وقد علق الزميل على ذلك بقوله : « فى الاصل له موسى حده فى حزرسمه » كما علق على مابين القوسين بقوله « التكملة من الفائق واللسان » . وصواب العبارة كما يقرب من رسم المخطوط : « وقال بعض الاعراب فى حكاية له : « بموسى خذمة فى قدور رذمة فى غداة شبمة » . وانظر لذلك البيان والتبيين ١-٢٨٦ ، ١-٢٩٩ .

٨٧ = ٨٦ « ويقولون للذى يدق به الوتد منجم » . والصحيح « ميجم » كما فى المخطوطة والصفدى . والدليل على ذلك قول الزبيدى بعد هذا (٨٧ = ٨٧) : واما الميجمة فحجر ... » وقد كتبها الزميل : « واما

المنجمة .. » بالنون . وهو احد المواضع التي اخذها علينا في نقده المتحامل ، مع انه قد اخطأ فيها كما ترى !

٨٨ = ٨٨ « وروى ابو علي عن اللحياني ... » النص في الامالي لابي علي القالي ٢-٤٤ ولم يشر اليه الزميل ، وكذلك الحال في (٨٨ = ٨٩) : « حدثنا أبو علي قال ... » فالنص في الامالي ٣-٢٧٠ ولم يعرفه الزميل ايضا . وقد ترتب على ذلك ان اخطأ في سند الحديث متابعا في ذلك المخطوطة ، فقال : « حدثنا ابو علي قال حدثنا محمد بن القاسم قال حدثنا محمد بن يونس الكديمي قال حدثنا عمرو بن ازهر الواسطي عن ابان عن انس .. » . والصواب « ... الكديمي قال حدثنا (ابراهيم بن زكريا البزاز قال حدثنا) عمرو بن ازهر الواسطي .. » كما في الامالي . والدليل على صحة ذلك ان « الكديمي » توفي سنة ٢٨٦ هـ و « الواسطي » توفي سنة ١٤٦ هـ فبينهما مائة واربعون عاما ولا يمكن ان يروى احدهما عن الآخر . والواسطة بينهما كما في الامالي هو « ابراهيم بن زكريا البزاز »

٨٩ = ٩٠ « ومعناه ركوب الشيء ومنه التكدس في الدواب » والصحيح كما في الصفدي الذي نقل العبارة من الزبيدي : « ومعناه ركوب الشيء (الشيء) . ومنه التكدس في (سير) الدواب » .

٩٠ = ٩٢ « وفعال من باب الادواء مثل : القلاب والنجار والبوال » . والصحيح : « مثل القلاب والنحاز والبوال » . و « النحاز » هو داء يأخذ الابل في رئاتها ، فتسعل سعالا شديدا » . انظر الصحاح (نحز) . اما « النجار » التي اثبتها الزميل ، فمعناها : الاصل والحسب – كما في المعاجم – فهل الاصل والحسب من الادواء ؟

٩٠ = ٩٣ « والقوام قرحة في ارساغ الدابة » . والصحيح كما في المخطوطة بخط واضح : « ... قسوحة في ارساغ الدابة » . والقسوحة التصلب . انظر القاموس (قسح) .

٩١ = ٩٤ « وروى ابو بكر عن ابن الاعرابي » صوابها كما في المخطوطة « وروى ابو علي عن ابن الاعرابي » .

٩٢ = ٩٥ « ويقولون لجمع الاكاف اكفة بالتشديد . قال محمد : والصواب أكف مثل ازار وازر » وقد علق الزميل على كلمة « أكف » بقوله : « في الاصل : اكفة » ، ولكنه نسي ان يعلق على كلمة « ازر » بانها في الاصل « ازرة » ! والصحيح في قراءة العبارة : « والصواب : آكفة ، مثل ازار وآزرة » . ولكن لما كان الزميل لايعرف في جمع « الازار » الا كلمة « الازر » صحف وحرف دون ان ينبه على ما في الاصل ! وانظر اللسان (ازر) ففيه : « والازار معروف .. والجمع آزرة مثل حمار واحمرة ، وازر مثل حمار وحمر » !

٩٣ = ٩٧ « والصقر ضرب الحجارة بالصاقور » . والصحيح « ... قطع الحجارة » . وفي المخطوطة محرفا : « جمع الحجارة » وقد اخذ الزميل كلمة «ضرب» من كتاب الصفدي ، دون ان ينبه على مافي المخطوط .

٩٤ = ٩٨ « ويقولون فطاطيء لها تخطئك » والصحيح كما في المخطوطة « تطاطا لها تخطئك » . والمثل في الميداني ١-٩١ فمن منا الذي يحرف الامثال !

٩٥ = ١٠٠ « والصواب قدوم والجمع قدم » وليس في المخطوطة عبارة : « والجمع قدم » فمن أين اتى بها الزميل ؟

٩٨ = ١٠٣ كتب الزميل بيت الرجز التالي هكذا :

يُلْحِقُهُ بعادِ ذاتِ إرَمْ

ومافي المخطوطة : « الحقه عاد ذات ارم » والوزن غير مستقيم في كل . ولم ينتبه الى ذلك الزميل !

١٠٠ = ١٠٧ « قال قابوس بن المنذر » صوابه : « قال (ابو) قابوس (النعمان) بن المنذر » وانظر الصحاح (قبس)

١٠٣ = ١١٣ « واصله بالفارسية سوذانه معرب » والصحيح كما في المخطوطة « ... سودانه (بالدال المهملة) فعرب » .

١٠٣ = ١١٣ « قال لبيد :

وكأنَّ مُلجمَ سُوذَانِقًا

نفحتهُ شَمل في يوم طَلّ »

علق الزميل على البيت بقوله : « كذا جاء الشطر الثاني من البيت في نسخة الاصل » . والذي في نسخة الاصل : « لفحتها »

١٠٦ = ١١٩ (مُقَيَّرةٌ رِدْفٌ) لآخِرَةِ الرَّحْلِ

هكذا وضع الزميل كلمتين من هذا الشطر من الشعر بين قوسين مما يوهم عدم وجودهما في المخطوطة مع ان كلمة « ردف » توجد هناك !

١١٠ = ١٢٥ « وسع منفقها » . صوابه كما في المخطوطة : « وسع نيفقها » لان العبارة سيقت للاستشهاد على كلمة « نيفق » . اما « منفق » التي وردت في الاساس وتاج العروس ، فهي رواية اخرى .

١١١ = ١٢٧ يرجع الزميل في حديثين هنا وفي (١١١ = ١٢٨) الى النهاية ، مع انه يعيب علينا ذلك !

١١٢ = ١٣٠ « ويسمون به (ويقولون) للمسمى كذلك » . والصواب : « ويسمون به المسمى كذلك » ولا داعي لاضافة كلمة : « ويقولون » .

١١٣ = ١٣٢ « ويسمى به لوز الصنوبر » . والصواب كما في المخطوطة : « ويسمى حبه لوز الصنوبر » .

١١٣ = ١٣٢ « قال الشاعر » قبل بيت الشماخ ليست في المخطوط ، وقد زادها الزميل ولم ينبه عليها !

١١٤ = ١٣٣ « ترقوة والجمع التراقى بالتخفيف » . والصواب كما في المخطوطة : « ترقوة بالتخفيف والجمع التراقى » .

١١٤ = ١٣٣ « وزعم المبرد » صوابه كما في المخطوطة : « وزعم ابو العباس المبرد » .

١١٥ = ١٣٤ « اذا جمعت وصغرت » صوابه كما في المخطوطة « اذا جمعت او صغرت » .

١١٥ = ١٣٤ « والحجة فى (حذفها) انها وان اتت (غير) زائدة .. » صوابه كما في المخطوطة « .. انها وان لم تك زائدة .. »

١١٥ = ١٣٤ « ثم يرتدعان فيحذف .. » صوابه كما في المخطوطة : « ثم يرتدعان ويحذف .. » بالواو لا بالفاء .

١١٦ = ١٣٥ « .. لانهما جاء على همزة اشهيباب واسطبل على مثال سفرجل لازيادة فيها » .

هكذا كتب الزميل العبارة « جاء » بافراد الفعل مع ان قبلها كلمة « لانهما » وهى تستلزم تثنية الفعل ، كما انه جعل كلمة « اصطبل » على مثال « سفرجل » مخالفا بذلك المخطوط وابسط قواعد الصرف . والحق انه قد سقط منه جزء من المخطوط هنا بسبب مايسمى بانتقال النظر فى القراءة ، وصحة العبارة : « لانهما جاءا على همزة اشهيباب ، وهما اعجميان فضارعت الالف الثالثة (فيهما الياء فى) اشهيباب . واصطبل على مثال جردحل لازيادة فيه » .

١١٦ = ١٣٦ « ويقولون للحديدة التى يصلح بها الارض » صوابه كما في المخطوطة : « .. يتلح بها الارض » .

١١٦ = ١٣٦ « وجمعها سكك . ويقولون للسيف صمصامة » . وقد اسقط الزميل هنا عبارة لم يفهمها لانها مبتورة وهى موجودة بتمامها فى كتاب الصفدى نقلا عن الزبيدى ، وصحة العبارة : « وجمعها سكك . (والعوام يفتحون ذلك كله) والصواب كسره (كله) ويقولون للسيف صمصامة » . وما بين الاقواس من الصفدى . وهكذا يسقط الزميل عبارة : « والصواب كسره » من المخطوطة دون ان يشير الى مافعل !

١١٧ = ١٣٨ « ويقال لاضرر عليك ولا ضارورة ولا تفرة » . صوابه كما في المخطوطة : « ويقال لاضرر عليك ولا ضرار ولا ضارورة عليك ولا ضير » !

١١٨ = ١٩٣ « تدعدع البناء وبناء متدعدع » . صوابه كما فى المخطوطة : « تدعدع البناء بالدال المعجمة وبناء متدعدع » .

١١٨ = ١٤٠ اكمل الزميل بيت لبيد والموجود منه فى المخطوطة بعضه . ولم ينبه على مافعل !

١٢٠ = ١٤٢ « وقال يعقوب : بعض العرب يقول الاجل فيبدل الياء جيما » هذا النص موجود فى كتاب القلب والابدال ٢٩ـ١ ليعقوب (بن اسحق السكيت) ولم يعرفه الزميل !

١٢٠ = ١٤٣ « قال محمد : والصواب طبرزل باللام » . زاد الزميل كلمة « اللام » هنا وهى ليست فى المخطوط وبعده نص عن « ابى على » وهو فى الامالى ٢ـ٤٣ ولم يشر اليه الزميل .

١٢١ = ١٤٥ « نهى عن تقصيص البناء اى تبييضه بالقصة » وهو تحريف فى نص الحديث ! وصوابه : نهى عن تقصيص المقابر اى تبييضها بالقصة » .

١٢٣ = ١٤٩ ذاكَ مما لَقِينَ فى دَلجِ اللَّيـ
ـلِ وقولِ الحُداةِ بالليلِ هِيّا

قال الزميل فى تعليقه على هذا البيت الذى نسبه الزبيدى للشماخ : « لم اجد هذا البيت فى ديوان الشماخ » . ولم يحاول ان يجهد نفسه بالبحث ليعرف قائل البيت ، ولو فى مخطوطة ثابت بن ابى ثابت فى « خلق الانسان » التى وجد بها بيتا فهلل له وكبر ! وانا اوصيه بالرجوع الى تحقيقنا ليعرف قائل البيت ومصادره .

١٢٥ = ١٥٢ « قال سليمان الزهرى : فقيه مليح » . صوابه كما فى المخطوطة : « قال سليمان : الزهرى فقيه مليح » .

١٢٧ = ١٥٥ « ويقال للوذحة ايضا عتكة ، يقال : ما اباليه عتكة » . هكذا « عتكة » بالتاء ! لقد حسبتك بعد ان قرات مقالتك النقدية المتحاملة ضليعاً فى الامثال العربية ، حين رجعت فى مثل من الامثال لا الى الميدانى وهو فيه ، بل الى كامل المبرد ! ولكنك للاسف تصحف هنا مثلا مشهورا ، وهو : « مااباليه عبكة » بالباء الموحدة . انظر مجمع الامثال ٢ـ١٥٨ وجمهرة الامثال ٢ـ٢١٦ وفصل المقال ٣١٦ـ١٨ واللسان (عبك) ١٠ـ٤٦٣ والصحاح (عبك) ٤ـ١٥٩٨ وانظر للعبكة بمعنى الوذحة التاج (عبك) ٧ـ١٥٨ مثلا !

١٢٩ = ١٥٩ « فار الشراب بقوته ودفع ثقله » صوابها « ثار الشراب بقوته .. » وهذا احد المواضع التى اخذتها علينا ، وانت نفسك تخطىء فى قراءة المخطوطة هنا فتكتب : « ثقله » وفى مقالك تقترح «بفليه» ! فقل ايهما الصواب فى نظرك مادمت لاترضى عما اقترحناه نحن وهو : « ودفع بعضه » ؟

١٣٢ = ١٦٥ « وقال الراجز :

كأنّه كَوْدَنٌ يُوشَى بكُلّاب »

صوابه : « وقال الراعي : ... » فليس البيت السابق من الرجز ايها الزميل !

١٣٦ = ١٧٢ « لزموا مصفهم للجميع » . هنا سقط تكملته من كتاب الصفدي هكذا : « لزموا مصفهم (ومصافهم بالتشديد) للجميع » . فهل رايت الصفدي هنا !؟

١٣٦ = ١٧٣ تعيب على انني تركت بعض الابيات دون ذكر مصادرها . وهذا بيت لاتعرف انت مصادره :

فَقُرَى العِرَاقِ مقيلُ يومٍ واحدٍ
والبَصْرَتانِ وواسطٌ تكْمِيلُه

فهو في المخصص ١٣-٢٢٥ ، ١٣-٢٢٨ والغريب المصنف ٣٧٠-٦

١٣٨ = ١٧٨ « قال محمد : والصواب رباع منقوص على مثال لبان » . هكذا تخطىء انت ايضا في موضع من المواضع التي اخذتها علينا في نقدك الحاقد ، فقل لي بربك ، من الذي دلك بعد ذلك على الصواب في ادب !؟

١٤١ = ١٨٣ « وقد اوسع الرجل ايساعا » صوابه كما في المخطوطة « وقد اوسع الرجل ايساعا اذا استغنى».

١٤١ = ١٨٣ « قال الراجز :

كأنَّه حَقِيبةٌ ملآى حَفَا »

وصوابه « ... ملآى حشى » وقد تابع الزميل هنا رسم المخطوطة ، ولم يفهم معنى البيت . انظر تحقيقنا هامش ٣ ص ١٨٣ وهذا احد المواضع التي اخذتها عليه اللجنة فيما اذكر .

١٤٢ = ١٨٤ « ويقولون (للعود زند فيفتحون) قال محمد : والصواب « زند » . كذا ضبط الزميل كلمة « الزند » بفتح الزاي في الموضعين ، فاين الخطا الذي يقع فيه اهل الاندلس اذن ؟ . لقد نقل الزميل هنا عبارة الصفدي المحرفة كما هي ، ولم يفطن للتناقض الذي وقع فيه !

١٤٥ = ١٨٩ وقرات على (ابي على) في كتاب الادب في جماعة الحدا : حدان بتشديد الدال » وصواب العبارة كما في كتاب الصفدي : « وقرات في كتاب الادب في جماعة الحداة حدان (فرد على ابو) على : حدان بتشديد الدال » . فهل رايت الصفدي في هذا الموضع ايضا !؟

١٤٦ = ١٩٢ « ... ومقنع للذي يغطى به الراس » . وصوابه كما في المخطوطة : « ومقنع بالفتح للذي يغطى به الراس » .

١٤٧ = ١٩٢ « ويقولون للدود الذي يغيب في قشره ويتشاءم منه حلزوم » وصوابه كما في المخطوطة بخط واضح : « ... يغيب في قشره ويتطلع منه .. » .

١٤٨ = ١٩٤ « يقال اصدق وازدق » صوابه كما في المخطوطة : « ... اصدقاء وازدقاء » .

١٤٨ = ١٩٥ « تدرعت بالمدرعة » صوابه كما في المخطوطة : « تزدغت بالمزدغة » .

١٥١ = ٢٠٠ « (وينصح) يغاظ يعني الرند » . وقد علق الزميل على كلمة « الرند » بقوله : « في الاصل يعني الاول » . ان صواب العبارة « ... يعني الآل » . و « الآل » هو السراب وهو مذكور في ديوان ذي الرمة في بيت سابق على البيت الذي ذكره الزبيدي قبل هذا الكلام . انظر ديوانه ق ١٠-٤٠-٤١ ص ٨٦ . فاين « الفرند » من عبارة المخطوط ؟

١٥٤ = ٢٠٤ « فاذا اخبرت عن نفسك (لم تقل) انه فعل (بي) ذلك ، بل قلت بعت .. » وصواب العبارة كما جاء في المخطوط : « فاذا اخبرت عن نفسك انه فعل ذلك بك ، قلت بعت ... » . والذي اوقع الزميل في هذا الاضطراب وتلك الحيرة انه قرا كلمة « بك » في المخطوط : « بل » !

١٥٥ = ٢٠٧ « يعني انها بيضاء من اجل برد الوشاح » . هل يفهم الزميل معنى هذا الكلام ؟ انني لاانتظر جوابه ، فالعبارة الصحيحة هي : « يعني انها بيضاء (فهي تتجافى) من اجل برد الوشاح » . انظر تحقيقنا ص ٢٠٧ هامش ٢ .

١٥٧ = ٢١٠ « وكذلك الوافي في العروق ، وهو الذي لم يذهب الانتقاص بجزئه » هل يفهم الزميل معنى هذا الكلام ايضا ؟ ولا انتظر جوابه كذلك ، فالعبارة الصحيحة هي : « وكذلك الوافي في العروض » انظر تحقيقنا ص ٢١٠ هامش ٢ .

١٥٩ = ٢١٢ « وروى بعض مؤدبي العربية : آنية ملاى . وقال ملاى انما هو للجمع فاخطا خطا ثانيا ، لان ملاى لمؤنث مفرد » . وصوابه كما في المخطوطة بخط واضح « .. آنية ملا . وقال : ملا انما هو للجمع فاخطا خطا ثانيا ، لان ملا ليس بشيء مقول » . وهكذا تكون الامانة العلمية !

١٦٠ = ٢١٤ « والحبلة صنف من الحلى » . صوابه : « والحبلة ضرب من الحلي » .

١٦٣ = ٢٢١ « ... كالربيع والصيف . فاما قولهم .. » صوابه كما في المخطوطة : « .. كالربيع والصيف وليس بواقع على المطر . فاما قولهم .. »

١٦٣ = ٢٢١ « .. هكذا روى ابو عبيدة عن الاصمعي » صوابه « هكذا روى ابو عبيد عن الاصمعي » . وهذا احد المواضع التي تابع فيها الزميل المخطوطة دون تمعن او رجوع الى مصادر الزبيدي ، فالنص فيه منقول عن الغريب المصنف لابي عبيد . ومن المعروف ايضا ان ابا عبيدة لايروي عن الاصمعي شيئا ، والخصومة بينهما معروفة !

١٦٤ = ٢٢٣ قالَتْ أراه مُبْلَطًا لا شَيْءَ لَهْ

علق الزميل على هذا البيت بقوله : « الامالى ٢ـ٢٨٤ غير منسوب والتاج (بلط) » وما رايه فى ان البيت منسوب لصحير بن عمير فى قصيدة طويلة ، فى كتاب مشهور جدا ، هو الاصمعيات ق ٩٠ـ٢ ص ٢٧٤ لافى خنق الانسان لثابت بن ابى ثابت ٠٠! وهو فى جمهره اللغـــة ٣ـ٢٧ غير منسوب ٠

١٦٤ = ٢٢٤ « يقال قرمد الحوض اذا ملطه » ٠ صوابه كما فى المخطوطة : « ... قرمد الحوض اذا لطه » . وان كنت لاتعرف معنى « لط الحوض » فارجع الى اللسان (لطط) !

١٦٥ = ٢٢٥ « وزعم العدبس الكنانى ان القراميد حجارة لهـا نخاريب ، وهى خروق ، يطبخ بها ويملط بهـا الحياض » كيف يطبخ بالحجارة ايها الزميل ؟ ان صواب العبارة : « ٠٠٠ حجارة لها نخاريب ، وهى خروق ، تطبخ ويلط بها الحياض » ٠

١٦٧ = ٢٢٠ « قيل للشاب الناعم غرنوق » ، صوابه كما فى المخطوطة : « قيل للشاب الغض الناعم ٠٠٠ »

١٦٨ = ٢٢٧ « كانه ملتف فى بردة محبرة » ٠ صوابه كما فى المخطوطة : « ٠٠٠ فى برد حبرة »

١٧٠ = ٢٣١ « الكعب مابين المنجمين الناتصين فى باطن القدم» والصواب : « ٠٠٠ فى ظهر القدم » ارجع الى الصفدى ، ولا تجعل الكعب فى باطن القدم ، فما قال بذلك احد !

١٧١ = ٢٢٢ « ويقال خنثت السقاء اذا املته وكسرته » ٠ وصوابه كما فى المخطوطة : « ويقال خنث السقاء وانخنث اذا مال وتكسر » فاين عبارتك من عبارة المخطوطة ؟!

١٧٢ = ٢٣٤ « وحد له وقتا » صوابه كما فى المخطوطة « وجد له وقتا » ٠

١٧٣ = ٢٣٧ كَأَنَّ حَفِيفَ مَنْخِرِه إذَا ما

كَتَمْنَ الرَّبْوَ كِيرٌ مستعارُ

هذا على ماأعلمتك من الاستعارة والقرب النفسى» ٠٠ صوابه : « ٠٠٠ الاستعارة ٠ والربو النفس » وكلمة « الربو » المحرفة فى المخطوط توجد فى بيت بشر بن أبى خازم السـابق لهذا الكلام . والزبيدى يفسرها هنا على عادته فى تفسير بعض الكلمات الصعبة فى الابيات التى يستشهد بها ٠ هذا الى آنه لامعنى لعبارة « القرب النفسى » ٠ والكلمة الثانية فى المخطوطة : « النفس » بلا ياء فى آخرها ٠

١٧٥ = ٢٤١ « ٠٠٠ دون سائر الرياحين ٠ والريحان ٠٠٠ » صوابه كما فى المخطوطة : « ٠٠٠ دون ســائر الرياحين ٠ قال ابو بكر : والريحان ٠٠ »

١٧٦ = ٢٤٢ « قال ابو عبيدة » ٠ صوابه كما فى المخطوطة : « قال أبو عبيد » والنص فى الغريب المصنف له

١٨٢ = ٢٥١ فى الزيادات التى نقلها الزميل عن كتاب الصفدى « ويقولون للطويل (اللسان) خلقـة ابظر » وعلق على (اللسان) بقوله : « زيادة من المدخل » ٠ ولكن ماراى الزميل فى ان هذه الكلمة فى كتاب الصفدى كذلك ، فهل راى كتاب الصفدى بنفسه ؟

١٨٣ = ٢٥٤ صحف الزميل اسم الشاعر « حزيمة بن نهد » بالحاء المهملة فجعله « خزيمة بن نهد » بالخاء المعجمة ٠ انظر سمط اللآلى ١: ٩٩ـ٧ وتعليق الاستاذ عبد العزيز الميمنى هناك !

٢١٤ = ٢٨٩ « ويقولون لجمع الماء مياة بالتاء حتى قال بعض شعرائهم المطبوعين :

فسماؤُها بنجُومها وسَحَابِها

ورِياحها وبحارها ومِيَاتِها

وقد نسى الزميل ان ينقل تصحيح الزبيدى لهـذا الخطا من اخطاء عامة الاندلس وهو :

« والصواب امواه للجمع الاقل ومياه للكثير »

٢١٤ = ٢٩٩ والصواب انه طلوع نجم من نجوم (المشرق) عند سقوط نجم آخر » ٠ هكذا سقطت من الزميل كلمة فجعل مكانها كلمة آخرى ٠ وصواب العبارة كما فى الصفدى : « ٠٠٠ نجم من نجوم المنازل ٠٠ »

٢١٤ = ٢٩٩ « وناء الرجل (بحمله) من هذا » ٠ هكذا وضع الزميل كلمة (بحمله) بين قوسين ، مما يوهم عدم وجودها فى كتاب الصفدى ٠ وهى فيه ٠

٢١٥ = ٣٠٠ « ماينِدى للوتر » لم يعرف الزميل الضليع فى الامثال ! انه مثل يوجد فى الميـــدانى ٢ـ١٥١ واصلاح المنطق ٣٨٦ـ١٧ فصححه هكذا : « ماينِدى للتوتر » !

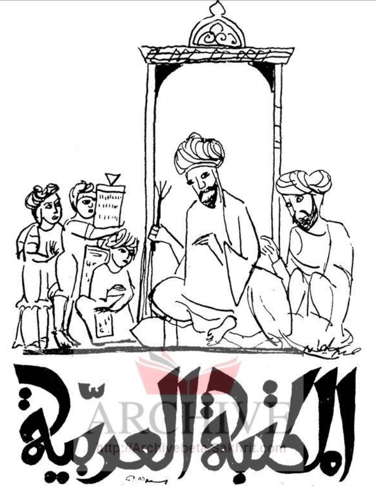
واخيرا فان الفقرات التالية من تحقيقنا منقولة عن الزبيدى فى كتاب الصفدى ونسيها الزميل :

٢٥١ ـ ٢٥٢ ـ ٢٢٦ ـ ٢٦٣ ـ ٢٦٤ ـ ٢٧٢ ـ
٢٨١ ـ ٢٨٤ ـ ٢٨٦ ـ ٢٨٨ ـ ٢٩٦ ـ ٣٠٠ ـ
٣٢٥ ـ ٣٢٩ ـ ٣٤٠ ـ ٣٤٥ ـ ٣٥٥ ـ ٣٦٤ ـ
٣٦٥ ـ ٣٦٦ ـ ٣٧٠ ـ ٣٧٨ ـ ٣٧٩ ـ ٣٨١ ـ
٣٨٧ ـ ٣٩٠ ـ ٤٠٣ ـ ٤٠٥ ـ ٤٠٧ ـ ٤٢٣ ٠

فهل يعتبر هذا من الدقة والامانة العلمية اللذين يتحدث عنهما الزميل ؟

●

وبعد فهذا قليل من كثير ، وانى ارجو الا تؤثر هذه الاخطاء فى مكانة الزميل الدكتور عبد العزيز مطر عند عارفيه ، ولا فى الدرجة العلمية التى نالها بهذا التحقيق ، فما اظن ان هذه الاخطاء ترجع الى الجهل ، ولكن الى الكسل !



الرومانتيكية فى الأدب الانجليزى

ترجمة عبد الوهاب المسيرى
محمد على زيد
مراجعة الدكتور مصطفى بدوى
محمود محمود

من سلسلة الالف كتاب العدد ٥١٥ مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤

الكتاب

الذى سنتعرض له بالنقد هو واحد من كتب سلسلة « الالف كتاب » التى تصدرها مشكورة وزارة التعليم العالى بمعاونة المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية . ورغم أهمية الكتب التى تضمها هذه السلسلة فان وزارة التعليم العالى تتبع خطة غريبة فى الاعلان عنها . فعلى مدى مدد متفاوتة تطلع على قراء الصحف والمجلات بجدول يضم مجموعة من الكتب التى صدرت منها .

كما ان ناشرى هذه الكتب لا يهتمون كثيرا بالاعلان عنها الا ضمن اعلانات عن كتب اخرى ، وماداموا قد قبضوا أتعابهم فلا اهتمام ولا قلق . فكتاب « الرومانتيكية فى الادب الانجليزى » مثلا اعلن عنه الناشر بعد شهور من صدوره فى اعلان صغير جدا متوار بين بعض اعلانات اخرى ابرز لكتب ينشرها هو ، اما جداول الوزارة فقد جاءت بعد ذلك بشهور ،

وأهمية موضوع الكتاب لاتخفى على احد . فلقد تأثر الادب العربي المصري في الثلاثينيات من هذا القرن بحركةالرومانتيكية الانجليزية تأثرا كبيرا ، فكانت هذه الحركة مصدر الالهـــام الاول لمدرسة أبوللو على وجه الخصوص . والدارس لهـذه المدرسة يواجه عقبة كاداء في الوصول الى مصادرها مالم يكن متقنا للغة الانجليزية . وليس من المفروض عـلى أى دارس للحركات الادبية العربية أن يكون مجيدا للغة أجنبية اجادة تامة تمكنه من قراءة شعرها وتفهمه حتى يستطيع تبيان مصادر التأثير على حركة ادبية عربية . ولذا فان كتاب « الرومانتيكية في الادب الانجليزى » بصورته الحالية يسد فراغا كبيرا في المكتبة العربية .

فالـــــكتاب يقدم ترجمات لاشهر قصائد رواد الحـــركة الرومانتيكية في الشعر الانجليزي وهم ورد زورث وكولريدج وبليك ، وشـــيللى ، وكيتس ، وبيرون ، وســكوت . الا أن المترجمين لم يكتفيا بان يقدما لنا الترجمة الامينة الرائعة لاهم قصائد هؤلاء الشعراء ، ولكنهم استنوا سنة حميدة في كتاب مختاراتهم هذا . فقد بدأ الكتاب بترجمة لمقـــال عن « الرومانتيكية » اختاراه من « موسوعة الادب العالمي » يلقى ضوءا على الجذور اللغوية لكلمة « الرومانتيكية » وعـرض سريع لتاريخها مما يتيح للقارىء أن يكون فكرة عامة عن الكلمة والحركة قبل أن ينغمس في غمار شعرها .

ثم يتبعان هـــــذا المقال بترجمة لمقال عن الاطار الاجتماعي للحركة وآخر عن الحركة نفسها بصورة أكثر توسعا مما جاء في المقال الاول في الكتاب .

المقالات الثـــلاث هامة جـــدا لتذوق مجموعة القصائد التي تليها . فالقارىء العربي اليوم لديه فكرة مشوهة عن كلمة الرومانتيكية نظرا للاستعمالات العديدة التي تستخدم فيها اليوم مما اكسبها ظلالا غير اصيلة تجعل ذهن القارىء يتجه وجهات معينة محددة بعيدة عن المدلول الاصلي للـكلمة عندما كان هؤلاء الشعراء الانجليز يكتبون .

فمن خلال هذه المقالات نتبين أن الرومانتيكية اصطلاح شامل لعدد كبير من الاتجاهات نحـو التغيير ، نشأت في أواخــر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وهي اتجـاهات تتباين في اوقاتها وأماكنها ودعاتها من مجرد بحث عن نواح جديدة في نطاق الاطار القديم للتقاليد الى الثورة القـديمة على هذا الاطار نفسه . ويمكن تصنيف هذه الاتجاهات بصورة عامة تبعا لموضــــوعاتها ومواقفها وأشـــــكالها . فموضوعات الرومانتيكية تشمل المناظر والثقافة في غير البلاد الكلاسيكية والعصور الوسطى والماضي القومي ، والالوان المحلية الشاذة والخصوصيات بدلا من العموميات ، والطبيعة (وخاصــة في صورها العنيفة التي لم تمسسها يد الانسان) كخبرة شخصية مباشرة ، والمسيحية ، والفلسفة المثاليـة والعناصر الخارقة والليل والموت والخرائب والقبور وما له صلة بالجرائم المرعبة والادوار الشيطانية والاحلام واللاوعي .

واكثر المواقف تمثيلا وايضاحا للرومانتيكية هــو الفردية . والبطل الرومانتيكي اما أن يكون انسانا لا يفكر الا في ذاته ، ينتهبه الحزن والملل ، واما أن يكون ثائرا هائجا ضد المجتمع . ولكنه في كلتا هاتين الحالتين يلفه الغموض .

أيها العالم ! أيتها الحياة ! أيها الزمن !
يامن اخطو على آخر درجاته
مرتعدا حيث كنت اقف من قبل ،
متى يعود جلال مجدك ؟
لن يعود ـ آه .. لن يعود أبدا .
من الايام والليالي
فرح قد ولى
الربيع النضر ، والصيف ، والخريف ، وبياض الشتاء ، تبعث في قلبي الرقيق الاسى ـ ولكنها لم تعد تبعث فيه الفرح .
فهو لن يعود ، آه لن يعود أبدا .
شللي في قصيدة « مرثيه »

●

عندما ماتت أمي كنت صغيرا جدا ، للغاية ،
وباعني أبي ، ولساني
لما يكاد يفصح « البكاء ، البكاء ، البكاء »
وهكذا انظف مداخنكم ، وأنام في التراب الاسود .
بليك في « منظف المداخن »

واما الشاعر فهو نبي . وقد فضل الرومانتيكيون العاطفة على العقل كما فضلوا الاشياء المثالية والتطلع لها على الواقع والتسليم بالضرورة . أما من حيث طريقة التعبيــر ، فان الرومانتيكية تطالب بالحد من القواعد والتقاليد وتؤكد اهمية التلقائية الفنائية . كما أنها تميل نحو أحلام اليقظة والغموض وخلط الحواس بعضها ببعض وتداخل وظائف الفنون المختلفة وحدودها .

دائما ... دع الخيال يهيم ،
فالمسرة لاتستقر أبدا بمسكن ...
المسرة العذبة من لمسة تذوب ،
كالفقاعات حين يرجمها المطر .
لتدع الخيال المجنح اذن يهيم
خلال الفكر الممتد الى ماوراءه :
افتح باب سجن العقل على مصراعيه ،
فيندفع الخيال ، ويحلق نحو السحاب .
ايه أيها الخيال العذب ! فكوا اساره .
كيتس في قصيدة « مملكة الخيال »

●

ومن المعاني العديدة التي اكتسبتها كلمة « الرومانتيكية » معنى الحرية ومعنى العاطفة وهما معنيان مرتبطان ومن أكثر معاني الكلمة دلالة . فالحرية تتضمن الفردية والثــورة ضد القواعد والسلطة والتقاليد . أما العاطفة ، فتتضمن التلقائية واللاوعي ومنابع الاحداث والخلق الفني وغيرها من السـمات الانسانية الاخرى التي تتصف باللاعقلانية مثل « دفعة الحياة» و « الحدس » و « الملكة الصوفية » .

ولقد كان الرومانتيكيون الانجليز الكبار اما شــعراء واما كتاب شعر ونثر معا . الا انهم لم يتجهوا الى تكوين الجماعات واختلفوا فيما بينهم اختلافا شديدا على النظرية وعلى التطبيق بل كان بعضهم في بعض الاحيــان ايضا يتبادلون الكراهية العميقة فيما بينهم . ومع ذلك فانهم يشتركون ـ على الرغم منهم ـ في صفات معينة . فنحن نجد أن كتاباتهم يظهر فيها

نوع من التحرر والتلقائية أكثر مما يوجد فى كتابات الشعراء الكلاسيكيين ، كما أن أعمالهم مشحونة بالعاطفة ، ويتضح فيها قدر اكبر من الفـــــردية . وكثيرون منهم يتصفون بخصائص صوفية . ومن الملاحظ أن « بليك » المتصوف ، و « وردزورث » المحافظ ، « وشللى » الثائر ، كلهم كانوا يشتركون فى الايمان برسالة الشاعر .

وقد عاصر معظم هؤلاء الكتاب فترة التغيير التى مرت على بريطانيا وادت الى الثورة الصناعية المشهورة . وما من احد ينكر أن التغييرات والمخترعات قـد أثبتت فائدتها الحقيقـية بمرور الزمن ، ولكن الذى يهمنا هو تأثيرها ، فى حينها ، على مشاعر الكاتب الخلاق وأفكاره . كان الرومانتيكيون الانجليزعلى وعى بالتغيير العميق الذى يتناول أســلوب الحياة القومى ، ولكنهم حكموا على هذا التغيير بانه عدو لمصالح الناس الحقيقية وهذا الكلام يصدق على المحافظين منهم أمثال « ســذى » كما يصدق على ثائر مثل « شللى » .

وسواء اوضح الكتاب ذلك او لم يوضــحوه ، فان هذا هو الاساس الذى صدروا عنه ، والذى يعزى اليه أنهم لم يستطيعوا المثابرة ، ولم يثابروا فعلا ، على التزام الاتجاهات والاساليب الفنية للادباء السابقين عليهم مباشرة . فالرومانتيكية الانجليزية لم تكن هروبية لا فى أصلها ولا فى أهدافها ، وانما كان حافزها هو أن تمثل الحياة الانسانية تمثيلا حقيقيا بالمعنى العريض ، دون الاقتصار على مجرد التعبير عن أقلية مثقفة . وقد كانت الفترة نفسها قليلة بما يثير ، والافاق المتفتحة لاتخضع لحدود، وكان يبدو من المحال الا يستطيع البشر بعد أمـد قصير أن يقضوا على نقائص مجتمعهم واخطائه .

ومن الغريب أن نجد أن الرغبة فى استخبار نواحى الاحساس والاهتمامات غير الواعية فى الحـركة الرومانتيكية قد صاحبها اهتمام بتجربة الطفولة وبصيرتها بلغ فى جـديته مبلغا كان يعتبر فى نظر الفترة السابقة على ذلك أمرا غير معقول بالمرة . وقد أكد الاستاذ « بازيل ويللى » هذه النقطة حينما كتب عن اعتقاد كولريدج أن « مزج الاحســاس بالجــدة ، والغرابة بالاشياء القديمة المألوفة » أمر يمكن تحقيقه « عن طــريق الاحتفاظ باحساسات الطفولة فى عنفوان الرجــولة » وانه « يمزج احساس الطفل بالجدة والغرابة تجاه الظواهر التى اصبحت موضوعات مألوفة للانسان لمدة أربعين عاما » .

ونحن نجد ايمانا عميقا باهمية الطفولة عند « بليك » الذى كان يحس احساسا حادا بارهاب المجتمـع الناضج التقليدى وروحه العدوانية تجاه بعض جوانب نظرة الطفل . ويمكننا ان نتبين اهتمام بليك بالطفولة من كثرة القصائد التى عالج فيها هذا الموضوع . ففى قصيدة « الاسى الرضيع » يقول :

توجعت أمى ، وانتحب أبى .
وقفزت الى العالم الخطر ،
عاجزا ، عاريا ، عالى الصراخ .
كعفريت يختفى فى سحابة .
اقاوم بين يدى أمى
احاول جهدى الا اقيد بالاربطة
واذا عدت مقيدا تعبا ، فكرت
ان الافضل ان أنزوى كدرا على صدر امى .

وفى قصيدة « منظف المداخن » يقول بليك :

شىء ضئيل اسود ، بين الثلوج ،
يصيح « البكاء ، البكاء » بنغمات الاسى !
اين أبوك وامك ، قل !
كلاهما قد ذهب الى الكنيسة للصلاة .
لانى كنت سعيدا فوق المروج ،
وكنت أبتسم بين ثلوج الشتاء ،
لفونى بثياب الموت ،
ولقنونى أن أغنى الحان الاسى ،
ولانى سعيد وارقص واغنى ،
يعتقدون انهم لم يلحقوا بى أذى ،
وذهبوا يشكرون الله وقسيسه والملك ،
الذين يصنعون فردوسا من بؤسنا .

●

والقصائد المترجمة فى الكتاب اختيرت ، كما يقول الاستاذ محمود محمود فى تقديمه للكتاب ، والاسف لم يورد المترجمان اية مقدمة تشرح منهجهما فى الترجمة والاختيار ، « على أساس جمالى من جهة وتاريخى من جهة اخرى » . ومن ثم فليست كل القصـــائد التى تضمها هذه المجموعة هامة من الناحية الجمالية وانما اختير بعضها أيضا لاهميته التاريخية ســواء بالنســبة لحياة الشــاعر أو لالقاء الضــوء على العصر او على الحركة الادبية ذاتها . وهو اتجاه محمود ، اذ أنه بينما يتيح المتعة الجماليـــة للقارىء فانه يسدى العون فى نفس الوقت للدارس المتتبع لتاريخ الحركة وتطورها .

وقد حرص المترجمان على أن يسبقا ترجمة قصائد كل شاعر بترجمة لنبذة تاريخية عن حياة الشاعر واعماله .

والاسف فقد اختارا أن يترجما هذه النبذة عن موسوعة : « مرشد اكسفورد الى الادب الانجليزى » "The Oxford Companion to English Literature

ومثل هذه الموسوعات تقدم ترجمات مختصرة جـدا ومركزة للغاية عن الادباء حتى تستطيع أن تغطى الادب الانجليزى كله فى حيز معقول . ولقد كنا نفضل أن يقدما لنا بدلا من هذه النبذ المختصرة ترجمة لمقال نقدى ــ وما أكثرها ــ عن كــل شاعر بحيث يعطى القارىء فكرة نقدية سليمة عن الشاعر .

وقراءة القصائد تشهد بالجهد الذى بذله المترجمـــان فى نقلها الى اللغة العربية فلقد حرصا على أن يلتزما الى حــد كبير بشكل الشعر الانجليزى وتركيباته دون أن يخلا بقواعــد اللغة العربية واصولها محاولين فى نفس الوقت الا يخرجا عن روح الشعر الانجليزى وتركيباته . وقد لانشعر نتيجة لهذا بالجرس الموسيقى الذى تعودناه من الشعر العربى ، ولــكن المضى فى قراءة هذه الترجمات بترو وصبر سيقودنا الى مفتاح الموسيقى فى الشعر الانجليزى بحيث اننا نحصل على المتعة المرجوة من قراءة الشعــر قبل أن نقطـع الـكثير فى هــذه المختارات الكثيرة .

والى نفس هذا المعنى يشير الاستاذ « محمود محمود » فى مقدمته بقوله :

فقد راعى المترجمان فى ترجمتهما للقصـــائد التزام الامانة

والدقة الكاملتين بالقدر الذى يمكن به التزام هذه الدقة وهذه الامانة فى ترجمة شعر من لغة أجنبية الى نثر عربى وجدير بنا هنا أن نذكر أن الواقع العملى ، والخصائص اللغوية ، يجعلان من المتعذر ترجمة الشعر الاجنبى الى شعر عربى . فالاوزان العربية لايمكنها ان تنقل الاوزان الانجليزية ، والعكس صحيح، نظرا للاختلاف الجوهرى بين الاثنين ، ولذا فان الترجمة الشعرية قد تفرض على القصيدة المترجمة نغما غير موجود فى النص الاصلى ، مما يعوق معايشة القارىء العربى للتجربة الشعرية فى القصيدة معايشة صادقة .

ورغم هذه الدقة التى حرص عليها المترجمان ، فلقد وقعا فى بعض الاخطاء اليسيرة . وقد لاتكون اخطاء بالمعنى الحرفى الدقيق ، اذ أن الاختلاف فى ترجمة الشعر انما هو اختلاف فى الاذواق ، الا ان هذا لايمنع أن نذكر أمثلة لها من قصيدة واحدة على سبيل المثال . ففى قصيدة البحار العجوز لكولريدج .

القسم الاول ، الفقرة الثالثة ، يقول الشاعر الانجليزى :

"He holds him with his skinny hand"

فنقلها المترجمان : « ولكن البحار العجوز يمسك به بيده المعروقة » .

وواضح انهما ترجما لفظة "He" الانجليزية بكلمات ثلاث وهى « ولكن البحار العجوز » ففضلا عن أن التطويل يقلل من واقع الجرس الموسيقى للبيت فانه افتئات على ذكاء القارىء العربى وتوقع لعجزه عن ادراك أن اسم الفاعل « هـو » يعود على البحار العجوز .

وفى الفقرة الرابعة من نفس الفصل يقول الشاعر :

"The Wedding-Guest stod like a three years child; and listens
The Mariner hath his will."

فجاءت الترجمة العربية للسطور الثلاثة كما يلى :

فيتسمر ضيف الزفاف فى مكانه ،

وينفذ البحار مشيئته وينصت كطفل فى الثالثة .

ومن الواضح من النص الانجليزى أن الذى سكت عن الكلام هو ضيف الزفاف وليس البحار كما يفهم من الترجمة العربية .

على أن هذه الاخطاء لا تنتقص من قيمة الكتاب ، كما اننا يجب أن نحمد للمترجمين أسلوبهما العلمى فى الترجمة ، فقد افردا فى نهاية كتابهما قائمة باسماء كتب ومراجع صدرت باللغة العربية عن الرومانتيكية ثم قائمة بالمصادر التى استعانا بها فى عملهما .

اننا فى حاجة الى الكثير من هذه المختارات بحيث يتمكن القارىء العربى من أن يتذوق الاداب الاجنبية الرفيعة باللغة العربية مما يسهل له سبيل المتعة والدراسة .

محمد جمال امام



إن تاريخ الفنون والعلوم هو تاريخ أصدقاء الانسان ، فكما يكون للمرء صديق حى يلتقى به كل يوم ، يجب أن يكون له أصدقاء من هؤلاء الفنانين الذين أعطوا للحياة وللانسانية أكثر مما أخذوا منها .. فهؤلاء العباقرة من الممكن أن يكونوا أصدقاء لنا جميعا ، وذلك بان نسعى الى التعرف على القيم التى بشروا بها ولاقوا فى سبيلها الكثير من العناء .

ان الحياة بعض الوقت مع أعمال الفنانين لكفيلة بازالة التعب والسام الذى ينتابنا بعد يوم حافل بالعمل والجهد .. ولقد ساهم المؤلف بهذا الكتاب فى توجيه القراء لتذوق هذه المتعة التى تذوقها قبلهم ليشركهم معه فيها .. فأن كتابة السير ليست عمله الاوحد فللكاتب اهتماماته الاخرى ، بالمسرح الغربى ، والادب اليونانى المعاصر بالاضافة الى تخصصه فى القانون ومؤلفاته فيه .

فالدكتور نعيم عطية كنواقة للفن حينما يتعرض للاعمال الفنية يقوم بشرحها ولا يفترض اية معرفة سابقة من القارىء بها وهكذا يفيد كل دارس أو متذوق للاعمال الفنية . كما يحمس القارىء للبحث عن أعمال هؤلاء الفنانين أو مستنسخاتها لتاملها على ضوء هذه المعرفة التى يقدمها هذا الكتاب .

ان بدء اهتمامنا بكبار الكتاب كبرناردشو وشكسبير لا يرجع الى كتاباتهم الاصلية بقدر ما يرجع الى ما كتب عن حياتهم وادبهم ، فقد قرانا اولا سيرهم وعرفنا أسماء مسرحياتهم وملخصاتها قبل أن نقراها تفصيلا .. ونحن نعرف حياة باستير ولا نعرف تفاصيل اكتشافاته حول البكتيريا ومقاومتها .. من كل هذا تتضح لنا أهمية كتب السيرة وضرورتها فى توسيع دائرة المعلومات العامة .

ورغم أن الكاتب قد التزم بوقائع التاريخ الا انه عبر عن مجموع احساساته الناتجة عن معايشته للفنانين الثلاثة الذين تناولهم فى كتابه ، وذلك من خلال قراءاته عنهم وعن فنهم .

والكتاب يقدم لنا سيرة جويا وفان جوخ وهنرى روسو ، وهم من رواد الفن الحديث . وهو بهذا يمثل تطوره فى القرن الماضى ، بل ويلقى ضوءا تاريخيا على احداث ذلك القرن وانعكاساتها الفكرية .

فقد عاش جويا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر، وعاصر فان جوخ النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وروسو أواخر التاسع عشر وأوائل العشرين .

وهم يعكسون فى فنهم التغيرات التى طرأت على المجتمع الاوربى خلال تلك الحقبة .. من مجتمع ثورى فى فترة الثورة الفرنسية وما أعقبها ويمثلها فن جويا، الى انهيار مبادىء الثورة الفرنسية وحيرة المثقفين واتجاههم الى الفلسفة الاصلاحية وتمثلها سيرة فان جوخ .. ثم المرحلة الاستعمارية واليأس الكامل من المجتمع الراسمالى دون وجود بديل له مما ادى بالفنانين الى الانطواء والاتجاه الى الذاتية، ويعبر عن هذه المرحلة فن روسو وحياته .

فرانشسكو جويا :

« فى رسومك المندفعة البشعة التى تسميها (النزوات) مهاجمة لكل ما أرسته القرون الطويلة من التقاليد فى مجتمعنا الاسبانى .. أجب يا سيد جويا بكل صراحة . هل تنكر انك من الموالين لأولئك المفكرين المارقين أمثال فولتير ومونتسيكو وروسو ؟؟ »

ويجيب جويا « اننى أؤمن أن صوت الشعب من صوت الله كما تقول الكتب المقدسة ذاتها .. وللشعب حرية تغيير حاكميه متى دعت الحاجة المشروعة الى ذلك فاذا جاء مفكر مثل جان جاك روسو وقال ان الناس قد ولدوا احرارا وهم الآن مكبلون بالقيود من كل صوب .. فهل يمكن ان يوجد الحر الابى الذى لا يقبل مثل هذا القول ؟

ثم يكمل جويا كلامه قائلا :

ـ ولكن هناك فرقا كبيرا بين ان أكون حر الرأى وبين ان أكون مواليا للفرنسيين، اننى أعلن على رؤوس الاشهاد اننى أسبانى .. وسأموت أسبانيا مخلصا لوطنى .. اما ان هذه الآراء التى أؤمن بها قد أطاحت برؤوس ملوك وأمراء فليس ذلك ذنب تلك الآراء بل هو ذنب أولئك الملوك والامراء الذين أصموا آذانهم عن صوت الحق، صوت الشعب » .

هكذا عرض الدكتور نعيم عطية رأيه فى موقف جويا، هذا الرأى الذى استخلصه من قراءاته ومن تتبعه للوحات الفنان، وذلك عن طريق تصور ما حدث فى محاكمة جويا أمام محاكم التفتيش .

ان نقاد الفن التشكيلى يختلفون حول موقف جويا السياسى، ويذهب بعضهم الى ان افكار الثورة الفرنسية حولته الى فنان موال لفرنسا فى حين يعتقد البعض الاخر ـ ومؤلف الكتاب ـ انه آمن بأفكار الثورة الفرنسية وحافظ فى نفس الوقت على وطنيته وحبه لأسبانيا .

فكاتب السير يولى عناية خاصة لبعض الاحداث التى قد تبدو عرضية وسطحية فى حياة الفنان عند الوهلة الاولى، ليستخلص منها الخيط الرفيع المتين الذى يربط حياة الفنان الحقيقية بكل مأساتها وروعتها .

وتصبح مهمة كاتب السير أن يتوصل فى زحمة الاقوال المتضاربة الى ان يتبين وجه الحق والصواب وأن يتخذ فى خضم الاحتمالات الكثيرة موقفا يطمئن اليه ويؤسس عليه بناءه لحياة الفنان .

ان محاضر محاكمات جويا لم ترد فى أى مرجع من المراجع، ولكن تخيل المحاكمة وعرضها بهذا الاسلوب الادبى أتاح للكاتب مناقشة الآراء المختلفة فى موقف جويا والتى يعرضها على هذا النحو من الحوار .

بهذا يحافظ على الامانة فى عرض الآراء المتباينة بما لايناقض التاريخ ولكنه يملأ ما بين أحداثه ويحول حياة الفنان الى قصة شيقة ممتعة كلها صدق وحرارة وحياة .

لقد استعان الكاتب بالخيال، وتصور الفنان فى خطوات حياته اليومية، وتوسع فى عرض بعض الاحداث، وأفاض فى تصوير اخرى ربما لا يمكن العثور عليها فى كتب التاريخ .. الا انه يضع الحقائق التاريخية المسلم بها ولا يحيد عنها وفى نفس الوقت يضيف اليها ما يتصوره هو ليحول السيرة الى عمل أدبى .

هذه الطريقة التى استخدمها المؤلف فى كتابة السير قد عاونت على ملء النسيج التاريخى المدون فى كتب الفن، والذى يقتصر عادة على عرض الوقائع عرضا جافا متتابعا، أو على عرض الآراء النقدية ومناقشتها لدقائق الاسلوب والمضمون بطريقة لاتهم الا المتخصصين .. ان هناك عددا من الآراء والافكار التى لم يوردها المؤلف فى كتابه بسبب تناولها لجوانب دقيقة ومتخصصة فى أعمال الفنانين .. ولهذا استبعدها عند كتابته لسيرتهم واكتفى بما يلقى الضوء على فنهم وسلوكهم، وبهذا دبت حرارة الحياة فى السير بحيث يجد القارىء امامه شخصيات تتنفس وتحيا حياة كاملة بما فيها من أحلام وآمال وفشل ونزوات .

ان الفرق بين الكتب التى تسرد تاريخ الفنانين وكتاب السيرة الذى بين أيدينا هو كالفرق بين (مصرع كليوبترا) لشوقى وأى كتاب تاريخ يتحدث عن حياة تلك الملكة .

يقول هنرى ودانالى توماس كاتبا سير كبار المصورين وغيرهم : « ان كتابة السيرة تعطى صورة أكثر وضوحا لاحداث التاريخ من مجرد سرد تلك الاحداث سردا تاريخيا جامدا » .

وهذه العبارة تنطبق تماما على هذا الكتاب .. فجويا يمثل الثورة والحماس والرغبة فى تغيير المجتمع الاقطاعى . فقد عاش فى أحضان الثورة الفرنسية، وعانى بسبب اعتناقه لها .

عانى جويا من تناقضين أساسيين : الاول بين حياته فى الوسط الارستقراطى وجو هذا الوسط الذى رحب به وضمه اليه لينعم بالرفاهية والمغانم من جهة، واحساسه المخلص نحو الانسان وايمانه بواجبه الثورى الذى دفعه الى التمرد على هذه الطبقة من جهة اخرى .. فاستخدم فنه كأداة للاحتجاج وانتقاد الارستقراطية والاقطاع وفضح الحروب ومآسيها .. لقد رسم جويا الملك وأسرته والقساوسة وكان فنان القصر والكنيسة، ثم تمرد على كل هؤلاء وسخر منهم فى رسومه .

والتناقض الثانى هو اعتناقه لمبادىء الثورة الفرنسية،فى حين قام الفرنسيون بغزو بلاده .. انه التناقض بين الافكار الثورية التى آمن بها جويا والتى نبعت فى بلد معاد لبلده من جانب .. وبين الوطنية من جانب آخر .

وقد أدى هذان التناقضان الى محاكمته وتشريده ثم نفيه . لقد اتخذ جويا فى كل الاوقات موقفا ثوريا متقدما حتى عندما رسم البيت المالك ورجال الكنيسة .. وكانت حياته مثلا واضحا للثورية فى المجتمع البورجوازى .

فنسنت فان جوخ :

اما فان جوخ فسيرته تمثل محاولات الاصلاح لمجتمع ساده الفساد والاستغلال وتتجسم هذه المحاولات فى فترة حياته باقليم البورنياج ، حيث عمال المناجم الذين يعانون من أبشع أشكال الاستغلال وتدفنهم الانفجارات تحت الارض ، وتقتلهم الامراض الصدرية قبل سن الاربعين .

ان حياة فان جوخ تمثل محاولة الاصلاح من داخل المجتمع دون ثورة عليه .. فقد رفض أن يحيا الحياة الراسمالية التى يعتبرها كل المحيطين به حياة سليمة .. رفض هذه الحياة لانه أحس احساسا قويا بانها ليست الحياة الاخلاقية التى يجب ان يحياها الرجل الشريف . فكان يوزع مرتبه على الفقراء والمساكين ويعيش مثلهم ويسكن فى أكواخهم ويبشر بالمسيحية والخلاص .

ولكن طريقته فى الحياة وأسلوبه فى الاصلاح وايمانه وحساسيته المفرطة ادت برجال الكنيسة الى نبذه وطرده من منطقة البورنياج .

ان الصدق والاخلاص والايمان مع الاندفاع فى العمل بانفعال مضاعف هى مميزات فن فان جوخ . والكاتب يحدد موقف فان جوخ ويحلل فنه من خلال رأى يورده على لسانه فى الفن :

ــ « لقد اضحت الكلاسيكية فى أيدى الفنانين الرسميين مجرد خطوط والوان ومصنوعات عطنة ، وامست الرومانسية مجموعة من الاوهام والاكاذيب والخداع ، والانطباعية هى الصرخة الاخيرة للواقعية ، ولكنها نزعة قاصرة أيضا لأنها تكتفى بدراسة المنظر أو الموضوع من حيث الوانه باعتبار أن فن التصوير يجب أن يتجرد من كل العناصر الدخيلة عليه .. بل ان الاشياء ليس لها قيمة ذاتية وانما قيمتها بالنسبة للانطباعيين نابعة من الوانها .. ولكن الذى اريده هو ان افتت الظاهر واعمل فيه معول الهدم لأعيد بناء العمل الفنى بناء يعبر عن مكنونات الاشياء وأقصى كل ما ليس من صميم ذلك المكنون الجوهرى .. لاتخطى مرحلة الاستيعاب للعالم الخارجى بكافة تفاصيله واصل الى مرحلة التعبير عن الماهية الحقيقية للاشياء » .

ان المؤلف بهذه الفقرة يوضح فى اى مدرسة يقف فان جوخ ، فهو ليس مجرد فنان انطباعى ، انما هو قد استوعب «الانطباعية» ووضع اسس « التعبيرية » ، كما اعتبره « الحوشيون » رائدا من روادهم .

وهكذا عبرت هذه الفقرة عما فى فن فان جوخ من ثراء ، وصلاحية أعماله لبعث أكثر من مذهب جديد .. كما أنها توضح اخلاص فان جوخ لذاته ولفنه ورفضه التقليد وتمرده على التقاليد الفنية ونفوره من التعبير تعبيرا سطحيا وذلك بنبذه للمدارس التى سادت عصره وتفضيله أن يعبر عن العلم بعد أن يمر بمرحلة اختيار وانصهار فى بوتقة الذات الخاصة بالفنان ، أى أن فان جوخ رفض الاخذ بالمجتمع الراسمالى كقضية مسلم بها ولو مضى كل من حوله من الفنانين الناجحين ماليا يطنطنون بروعة ذلك المجتمع .

انه يناقش مع نفسه ما يجب أن تكون عليه حياة الانسان الاجتماعية .. وترشده بصيرته الذاتية النافذة الى أسلوب للتعبير هو فى الواقع أصداء مبكرة للمجتمع المثالى الذى تمناه فان جوخ ويقوم على كرامة الانسان .

لقد كتبت سيرة فان جوخ بطريقة شيقة فيها تعاطف من الكاتب مع الفنان وولع بحياته وفنه .. وكان لكتاب « لذة الحياة » Lust for life الذى كتبه ارفنج استن عن حياة فان جوخ أثر واضح على طريقة الكاتب فى سرده الادبى الشيق للسير الثلاث .

كما تأثر الكاتب أيضا بكتابات هنرى بيردشو الذى يعتبر ألمع كتاب سير الفنانين اليوم والذى يحولهم الى أبطال يعيشون حياة لا تقل رواء عن أبطال الخيال .

ومن خلال عرض حياة فان جوخ الخصبة نتعرفعلى معاصريه من الفنانين وجانب من شخصياتهم وفنهم . أمثالجوجانوسوراه ولوتريك وغيرهم .

هنرى روسو :

أما هنرى روسو فقد جاء فى مرحلة اليأس من اصلاح المجتمع الراسمالى بعد ان اصبح استعماريا وفى نفس الوقت لم يكتشف الفنان طريقا ثوريا . وهكذا مثل فى حياته وفى فنه فكرة الهروب الى مجتمع صالح قديم ، فكرة الرجوع الى البدائية .

وعلى حين أن فان جوخ يطرده رؤساؤه لانه يفعل ما يؤمن به نجد أن هنرى روسو يستقيل من وظيفته فى الجمرك هاربا الى حياة المتعة الروحية ، لكى يحيا حياته الخاصة التى يجد فيها نفسه .. فهو يصر على ألا يقوم بأى عمل لا يرضى عنه ولا يتفق مع مزاجه .. وهو لهذا يمثل الذاتية فى الفن .

ان النظرة العلمية الدقيقة ليست كافية للتغلغل الى أعماق مثل هذا الفنان الخيالى للتعرف على جوانب عبقريته فهو شخصية محيرة فى الفن الحديث ، وقد أعمل الكاتب الخيال لملء الفجوات التى تنتشر بين الاحداث المدونة المعروفة وذلك فى محاولته لفهمه ولاستكمال ما أهملته الكتب التى تناولت حياته وفنه . ويبدو أن الكاتب مشغوف جدا بشخصية هذا الفنان ويتجلى هذا فى الجزء المخصص له من الكتاب .

ان الاسلوب الذى اختاره المؤلف لعرض حياة روسو وفنه هو أسلوب يعبر بدقة عن مكانة هذا المصور فى تاريخ الفنالحديث اذ أننا مازلنا وسنظل نقف أمام فن هذا الرجل موقف التساؤل .. هل كان فنه مجرد عملية نصب أم هو فن يحتوى على قيم حقيقية .. ؟ وهو تساؤل تثيره أيضا حياته الخاصة ! فقد كان يتمسك بشدة بان يسدد ديونه أولا باول ، ثم نجده فى نفس الوقت متهما فى عملية اختلاس كبيرة من أحد البنوك . وأمام هذه الجريمة لا نستطيع أن نحكم اذا كان ارتكابها سببه رغبة مرضية فى السرقة أم السذاجة والبدائية حين غرر به ولم يكن له هدف الا مساعدة زميل قديم له فى الجيش كما قال محاميه فى مرافعاته .

وللاستاذ موريس جارسون أكبر فقهاء القانون الجنائى فى فرنسا جزء طريف فى أحد كتبه يتناول فيه قضية روسو والكتاب موضوعه « الغفلة والقانون » !! وقد ناقش فيه ما اذا كانت السذاجة المفرطة سببا من أسباب الاعفاء من المسئولية الجنائية شأنها شأن الجنون وانعدام التمييز .

لقد عبر الكاتب بوضوح عن الموقف غير الحاسم من حياة روسو وفنه ، فهو حتى الآن يثير الكثير من الجدل ، ولم يجمع النقاد على اعطائه منزلة عالية فى الفن الحديث رغم ما وصلت

اليه لوحاته اليوم من اسعار خيالية وتحكى الصحفية البولندية انتونينا فالوتيك فى كتابها عن بيكاسو جوانب من علاقة روسو بيكاسو وتقول : ان ذواقة الفن ظلوا زمنا طويلا غير قادرين على هضم اعمال روسو وتقديرها ، ويرجع ذلك الى الطابع الفوضوى التهريجى الذى كان يخيم على لوحات روسو ، وتمضى قائلة انه عندما قام ولهلم اوهد الناقد الالمانى وهاوى جمع اللوحات الفنية بامتداح اعمال روسو .. كتب احد نقاد الفن الفرنسيين معلقا « يبدو أن هنرى روسو يحظى باعلى مراتب التقدير فى المانيا وروسيا .. قد يكون الامر كذلك ولكن لحسن الحظ أننا فى فرنسا واننا فرنسيون » .

ان فى هذه الجملة غمزا واضحا الى عدم استيعاب وفهم القيم التى يضمنها روسو فى فنه . وقد عبر أوهد عن هذا الموقف بقوله :

ـ ان أى شخص كان يدافع عن بيكاسو وصديقه روسو كان يعرض سمعته فى التذوق الفنى للضياع ولان يقال عنه انه غبى أو غشاش .

●

ان هذا الكتاب يضيف الى مكتبتنا العربية مرجعا قيما عن هؤلاء الفنانين الثلاثة ويسد نقصا كنا نحس به ، ويغنى الباحثين الى حد ما عن الالتجاء الى المراجع الاجنبية .

○ لقد حول هذا الكتاب لوحات الفنانين الى جزء من حياتهم مرتبط بتطورهم النفسى وبالاحداث التى وقعت لهم ولعصرهم ، ولم تعد أعمالا منفصلة نراها بعيدا عن ظروفها كما بين ان هؤلاء الفنانين لم يدخلوا التاريخ كاصحاب لبضع لوحات وصلت الى الجماهير بل لان حياتهم ذاتها كانت تضحية متصلة فى سبيل فنهم تستحق كل تبجيل واحترام .

○ كما تفتح اعيننا هذه السير على كثير من الحقائق التى كنا نتساءل عن سببها دون أن ندرى جوابا عنها مثل وضع الفن الحديث وسبب شهرة فنان مثل بابلو بيكاسو الذىأصبح مليونيرا من أعماله الفنية .. ان بيكاسو وهنرى مور وغيرهما من الفنانين الاحياء يحصدون حصادا اشترك فى وضع بذوره هؤلاء التعساء الذين ضحوا بكل راحتهم بل وبحياتهم فى سبيل فنهم وفى سبيل تغيير القيم الجمالية التى كانت تتربع على عرش التصوير قبل مائتى عام .

○ ان هذا الكتاب يجعلنا نتطلع لان نرى مستقبلا سيرا مماثلة لفنانينا الكبار أمثال محمود سعيد وصبرىوناجي ووانلى .. الخ . فان مثل هذه السير تقرب بين الجمهور والفنانين وتوجد الرابطة الوثيقة بين الناس العاديين والاعمال الفنية .. وهذا العمل يحتاج الى متخصصين تتوفر لديهم الرغبة والجلد حتى يمكن تقصى كل دقائق حياتهم وفنهم .

○ ويحوى الكتاب مجموعة وافية من اللوحات لكل فنان تعبر عن مراحله المختلفة وقد تضمن عددا من اللوحات الملونة التى ـ رغم عدم جودة طباعتها ـ فانها تعتبر أفضل مستوى فى طباعة اللوحات الملونة عندنا .. لقد كانت دائما طباعة لوحات الفنانين حجر عثرة فى مواجهة اثراء مكتبتنا العربية بكتب الفن التشكيلى ولكن هذه الخطوة اذا تلتها خطوات فسنصل بسرعة الى المستوىالذى وصلت اليه طباعة اللوحات فى أوروبا .وتستحق الدار القومية منا جزيل الشكر على اهتمامها بهذا الكتاب وحسن اخراجها له .

صبحى الشارونى





مجموعة من المحاولات لفهم جوانب مختلفة من أدب نجيب محفوظ ، والنفاذ الى ما وراء السطح ، وتفضى تلك المحاولات الى عدد من التفسيرات ذات الطابع العام ، عمد المؤلف الى اقامة نوع من التوافق بينها ، يجمعها فى نظام عقلى ، قد يعانى بعض الشىء من احكام قد فرض فرضا .

ويبدأ الاستاذ غالى شكرى دراسته بالثلاثية ، مستهدفا أن يبرز روعة القضية الفكرية حين تصبح المحور الحقيقى للعمل الفنى ، وهو يرى أن نجيب محفوظ لم يقم بعملية تسجيل تاريخى ومسح اجتماعى لاحدى مراحل حياتنا ، بل صنع من طبيعة هذه المرحلة اطارا يضم قضية أخرى على جانب كبير من الخطورة ، يعتبرها الناقد الدعامة الرئيسية للبناء الروائى ، وتلك القضية هى مأساة الحرية فى المجتمع المصرى . وقد اتسع هذا الاطار لكى يعبر الفنان عن فكرته الخاصة التى تدور حول الزمن ، والقائلة بحتمية التطور التاريخى . ويرى الناقد ان هذا الاطار يضفى على الثلاثية شمولا واستمرارا يجعل منها مأساة مجتمع وحضارة ، وهو يعلن اختلافه مع الذين يريدون المطابقة بين نماذج الادب الواقعى وبين الثلاثية ، استنادا الى التشابه فى كثرة التفصيلات ، أو اتخاذ القطاع الاجتماعى فى حركته التاريخية خامة انسانية للعمل الادبى ، ويؤكد أن الثلاثية تنتمى الى ما يسميه أدب القضايا الفكرية .

ويذهب الناقد الى أن بين القصرين تمثل سطوة القيم الاقطاعية المستبدة ، كما تمثل فى نفس الوقت تحلل هذه القيم من الداخل ، وتتلوها قصر الشوق لتمثل القيم البورجوازية

بكل ما تتضمنه من تناقضـــات ، فوجه من وجوهها يدعو الى الحرية والثقافة والتقـدم والوجه الآخر يدعو الى النفعية الرخيصة وابتذال الانسان ، وتنقلنا قصر الشوق الى السكرية لتومىء الى الحل العقلى ، الى الانتماء اليسارى .

وتنحصر الرابطة بين الحلقات الثلاث فى ادراك الفنان ادراكا عميقا ، أن الحرية هى ماساة تلك المرحلة ، هى مصـدر القلق والشك والاحساس بالعبث من ناحية ، وهى مصدر ايجابيـة ابطاله ومشاركتهم فى القضايا الشعبية من ناحيـة أخرى ، بنصيب يتفاوت مقداره بطبيعة الحال ما دامت المعركة دائرة بين الأطراف المتناحرة .

والفنان بهذا المعنى يعيش فى صـميم عصره رغم الصياغة الفنية التى دعت البعض الى عقد المقارنة بينها وبين صياغة بلزاك فى القرن التـاسع عشر ، وناقدنا يرى أن التفاصيل الدقيقة الكثيرة فى أعمال بلزاك تجعل من البيئة وعاء زجاجيا يشكل ما بداخله تشكيلا حاسما جامدا على النقيض من نجيب محفوظ ، فهو يحمل الذاكرة فى قلبه كأنها اعصار فى نفس الوقت الذى يحمل قلبه الوعى كأنه رصاصـة ، فرؤية نجيب محفوظ للتاريخ رؤية يسارية تتضح خلال فهمه للاحداث وانفعاله بهـا ، ولا تنطوى على حنين عميق الى الماضى فى مصـــر ، الى الاحياء القديمة والمآذن السامقة وعلاقات الناس التى كانت كلها خيرا وبركة .

وناقدنا يرفض ادراج نجيب محفوظ فى نطاق المدرسة الطبيعية كما يفعل الذين يشيرون احيانا الى اثر الوراثة أو التفاصيل الدقيقة الصغيرة ، وهو يعتبر أن هذه الاشياء « أدوات فنية » وليست نظرة كلية ، ولذلك فليست عاملا فى تحديد المدرسة الفنية . وهو بعد ذلك يعدل عن مفهومه الذى بسطه فى كتاب « أزمة الجنس فى القصة العربية » ، حيث قال ان غاية ما يمكن الوصول اليه فى تحديد اتجاه نجيب الفنى هو القول بأنه يستهدف الاتجاه الواقعى فى مدلوله الكبير الشامل ، الاتجاه الذى يتجاوز بشموله حدود الافكار القديمة ، فيستعين بكافة الوسائل التعبيرية الناجحة ، وهو يخرج فى كتابه الجديد نجيب محفوظ ــ عند مناقشة الثلاثية بالتحديد التى ناقشها فى كتابه السابق ــ من نطاق الواقعية ، وينسبه الى تصنيف جديد هو أدب القضايا الفكرية ، بل هو يبدى تعجبه وعدم مقدرته على تبرير ثبات « هؤلاء » الذين يضعون نجيب فى خانة ذلك الاتجاه الواقعى على ذلك الرأى ، ويعتبر ذلك تجاهلا للفروق الجوهرية بين أدب القضايا الفكرية والادب الذى ينتمى الى مدارس مثـل الواقعية ، فتلك المدارس تبتغى البرهان العلمى أحيـــانا ، أما القضـــايا فلا يبرهن على شىء ، وانما يبلور قضيـة أو ازمة لا لكى يقوم بتحليلها بقدر ما يرمى الى تجسيدها .

ولا أعرف لماذا يستخدم غالى كلمات الروائى الفرنسى جوستاف فلوبير الذى تتجه « واقعيته » نحو الطبيعية لكى يشير بها الى عكس ما تهدف اليه ، وفلوبير يقول : « ان العمل الفنى لايجب أن يبرهن على شىء .. فالعالم كما هو عليه .. وفيه كائنات انسانية كتلك التى أصورها » (نقلا عن أندريه موروا ــ دراسات أدبية ــ الجزء الثانى ص ١٩٠ ــ طبعة الدار الفرنسية) ، فغياب البرهان اذن ليس أساسا للتفرقة ، وليس التحليل الا لحظة ضرورية من لحظات التركيب والتجسيد فى الخلق الفنى ، والأدب الواقعى العظيم يحتفى دائما بالقضية الفكرية دون أن يهبط الى أن يكون أدب قضية فكرية فحسب . فعلى أى شىء يستند ناقدنا فى شق تلك القناة الجديدة ؟

ولا جدال فى انه بذل جهدا مثمرا يتميز بالاصالة فى تتبع العنصر الفكرى عند نجيب محفوظ فى الثلاثية ، وفى ابرازه والتدليل على عمقه والاشارة الى اتجاهه ، وذلك موقف يتضمن ادانة التنصل الادبى والاخلاقى عند الكتاب فى عصرنا ، سواء عند الذين يخلقون عالما وهميـــا من التكنيك الفنى ومغامرات القوالب والحيل الجديدة ، أو الذين لا يصورون الا اطيافا فردية ممزقة الأوصال ، فالفرد فى أدب نجيب محفوظ ، وكل أدب جدير بالتسمية ، لا يوجد الا داخل عملية من الارتبـاط الاجتماعى ، والبناء التعبيرى لا بد له من وظيفة .

ولكن لماذا يتضخم العنصـــر التفكيرى ويبتلع محاولتـه لتفسير الثلاثية ؟ لعله يهدف الى أن تكون « رواية القضيـة الفكرية » شيئا يشبه ما تسميه سيمون دى بوفوار بالرواية الميتافيزيقية ، فهو ينقل عنها قولها ، ان الرواية الميتافيزيقية اذا قرئت بشرف وكتبت بشرف « كذا » أتت بكشف للوجود . لا يمكن لأى نمط آخر فى التعبير أن يكون معادلا له ، ويضيف انها ربما كانت تقصد نجيب محفوظ ، فهذا النوع من الروايات يلتقط الانسان والاحداث الانسانية فى علاقتها مع كلية العالم ، لأنها هى وحدها التى تنجح فيما يخفق فيـه الادب الخالص والفلسفة الخالصة ، تنجح فى احياء ذلك المصير الذى هـو مصيرنا ، المدون فى الزمن والابدية فى آن واحد ، بكل ما فيه من وحدة حية والتباس جوهرى .

ولكن غالى شـــكرى يذهب فى الاختلاف مع « سيمون دى بوفوار » بعيدا ، فهو يقوم على وجه التحديد بما تحذر هى من القيام به : فناقدنا يسلط على عالم نجيب محفوظ شيئا يقترب من الاشعة السينية ليقدم لنا هياكل عظمية فكرية ، تبرز فى هزال وراء جلد شاحب ، وبدلا من أن يحاول تتبع الفنان وهو يحيى حضور اللحم والعظم ، بكل نضرته وتعقيده وغنـــاه الفريد ، نراه يفصل الدلالة فى جانب يوليه أكبر اهتمـام ، والشخصية والحدث فى الجانب الآخر ، كمن يحاول أن يفصل عن الوجه ابتسامته ، فهو يقوم باختزال عالم نجيب محفوظ الى رموز فكرية . فهو يذهب الى أننا نلتقى فى « بين القصرين » بياسين وفهمى معا ، لمجرد أن يستخدم الفنان اللون الابيض الى جانب اللون الاسود فى ابراز احدهما ، ياسين الذى اتخذ من اللذة قبلة له فى الحياة تختفى دونها كافة المسئوليات . وفهمى الذى اتخذ السياســـة والوفد بالذات محرابا له فى الوجود ، وناقدنا يؤكد بعد ذلك ان أحمد شوكت ليس شخصية حية ، فهو لا يزيد على أن يكون ابن شقيقه كمال فى الرواية من ناحية المظهر فحسب ، ولكنه فى الحقيقة يقوم بتجسيد احد طرفى النزاع أو الانقسام فى شخصية كمال العقلية هو الطرف الجوهرى الاصيل وان كان ما يزال فى دور الحلم والامنية ، فهو الطرف المنتمى الى اليسار بصورة ايجابية كاملة ، فهو ليس الا قطعة انتزعت من شـخصية أخرى ولا وجود حقيقى له ، ويذهب غالى أيضا الى أن « عبد المنعم » هو الحيلة الفنية التى تعرف عادة بلعبة النقائض التى تزيد بعضها البعض وضوحا ، فانتماؤه الى اليمين تسجيل لتيار اجتماعى وهو فوق ذلك يبرز وجود احمد لانه بمثابة اللون الاسود الذى يؤدى الى وضوح

اللون الابيض المجاور له ، فأحمد اذن وجه آخر من كمال .. وليست الشخصيات الرئيسية الا وجوها متعددة لشخصية واحدة هى كمال عبد الجواد ، استخدمها الفنان كحيلة روائية « يبرز بها ابعاد المأساة الكامنة فى أعماق هذه الشخصيات الرامزة بدورها الى مأساة جيل كامل » ، ان ذلك البطل عند غالى شكرى ليس شخصية فنية ، بل هو نوع من الهيدرا الاسطورية متعددة الرؤوس ، كلما أطاح « التفسير » برأس نمت مكانه رؤوس .

حقا ، لقد أصبح التجريد الفكرى جزءا من عناصر العالم الواقعى ، وأصبح الناس على حد تعبير الروائى الايطالى جيدو بيوفينى Guido Piavene اقل واقعية ، حتى نحسبهم ذائبين فى مفهومات وأفكار لها وجود فيزيائى ، فالشعارات والمذاهب تخترقهم الى درجة أننا نستطيع ان نمد أيدينا لنلمس الافكار ونتحسسها ، ولم تعد الحرب والثورة والطغيان والاستشهاد وكل ما هو خارق أو بطولى يقيم خارج حدود حياتنا المألوفة ، بل جزء من حياتنا اليومية ، فالسياسة اقتحمت حياة البشر البسطاء ولم تعد وقفا على الامراء أو الصفوة ، واصبح التاريخ صناعة شائعة تمارسها الملايين ، وتضاعف عدد الذين يطرحون العالم للمناقشة كما يطرحون مشكلة المواصلات .

وتعددت المجازفات الفكرية التى تبحث عن حل للوضع الانسانى ، بل لقد اصبحت الثورة الوطنية والاجتماعية فى الكثير من بلاد الشرق نوعا من المصير الشخصى ، ولم يعد أمام الفنان الا أن ينتقل من أفق الذات الفردية الى أفق يحنو على الجميع لكى يصف ما يحدث له هو ، ولكى يعبر عن ذاته ، وأصبح من الواجب على الكاتب أن يقنع الناس بشىء ما داموا لا يستطيعون الحياة على الارض الا اذا قدم لهم الفن عوالم مصنوعة من مادة الحلم .

ولكن هل ننتقل من ذلك الى القول بتحول الرواية الى مجرد وعاء فكرى ، ويصبح خلق العالم الروائى رهنا بالافصاح عن مفهومات كان من الممكن التعبير عنها بشكل أكثر وضوحا وعمقا وتماسكا وفقا لمقولات فلسفية أو نظريات علمية ؟ وهل تصبح شخصيات الثلاثية مجرد رسوم توضيحية للفكرة ، والاحداث الى حيلة لتجسيد القضية ، أو هل نستطيع القول مع غالى شكرى بأن اختيار الشكل التاريخى فى الثلاثية ـ بكل مايحفل به من نماذج ومواقف والوان وعطور ـ « يتناسب أولا مع المستوى الحضارى العام للقارىء العربى ، لذلك قدم له الفنان هذا الاطار الذى قد لا يصدمه ، ويقدم له فى نفس الوقت قضية فكرية ربما صدمته .. ولكن بعد أن يكون الاطار التاريخى للتجربة أعده الاعداد النفسى الكافى لتلقيها ، ومن هنا يتم التفاعل بين القارىء والكاتب وتحدث الاضافة المرجوة » أى أن هذا البناء المعمارى الشامخ لم تعد له الا وظيفة الغلاف من السكر الذى يحجب مرارة الدواء ، ولا يمكن اعتباره أثرا قائما بذاته له دلالته الخاصة بالاضافة الى مقدرته على التعبير ، ولن نناقش سذاجة القول بأن « المستوى الحضارى العام للقارىء العربى » يتطلب من الفنان أن يكتب ألف سطر ليعبر عن شىء يمكن قوله فى سطر واحد .

ومن السهل أن نلاحظ من العناية التى يبذلها نجيب فى رصد الواقع انه لا يضع القضية الفكرية فى المحل الاول والحياة التى يتنفسها أبطاله فى المحل الثانى ، ونحن نخسر كثيرا اذا طمسنا الطابع الخاص لكل شخصية من شخصياته وراء قضية عقلية ، أو اهلنا التعميمات النظرية على كل لمسة جزئية مشحونة بالانفعال ، وانه لجهد عقيم أن نستبدل بتعقيدات الواقع فى الثلاثية هياكل مسرفة فى البساطة المنطقية ، وبحركة الحياة التى تضج فيها جثث هادئة من الاقيسة الشكلية وان كل المعلومات الغزيرة عن الميتافيزيقيا وعلم الاجتماع وعلم النفس لا يمكن أن تكون بديلا لحيوية الواقع كما تعكسها الشخصيات عند روائى جدير بالتسمية .

لذلك نجد ناقدنا فى تفسيره للثلاثية بعمل على أن تتبع دقات قلب شخصياتها توقيت « جرينتش » ، ويصور كل رواية من حلقاتها باعتبارها حمامة من الحمام الزاجل تحمل «رسالة» ثم يختزل الطائر الى القصاصة الموثقة بالقدم ، وهو فى تفسيره يقف عند الخيوط الرئيسية العامة الضرورية ، ازمات القيم والصراع بين الدين والعلم والاشتراكية وما يسميه الانتماء واللاانتماء والموقف من الزمن والقدر ، ثم يغفل عشرات الخيوط الاخرى التى تلتف حول تلك الخيوط الرئيسية وتمتزج بها وتغير من طابعها وملمسها ولونها ، وهنا نتساءل بعد قراءة كل تفسيرات « غالى » هل اتى نجيب بشىء خاص جديد ؟ ان دوره عند ناقدنا يقتصر على ان يأخذ قضاياه من الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس من زاوية معينة ليست شخصية بطبيعة الحال ثم يصوغها ، انه يأخذ النواتج المعدة سلفا ليعيد عرضها وتنسيقها ولا يكتشف شيئا ، ويقف عند الموسوعة الفكرية ذات الانتماء المعين التى سجلت محتوياتها وفقا للحروف الابجدية ، ويصف عالما نستطيع بعملية استنباط من المقدمات والقضايا المحددة ان نعرف كل مساء فيه وكل صبح وكل ظهيرة ، ونقيسه بالبوصات أو بملاعق القهوة ، بل نستطيع ان نبيد فائض سكانه ولا يبقى الا مندوبون ذوو مقام رفيع مثل السيد كمال عبد الجواد ونحن نفتقد فى دراسة غالى اكتشافات نجيب محفوظ ، ورحلته الى ما وراء الطريق الذى فرغنا من قطعه ، فقد كان ناقدنا مشغولا عن ذلك باستصدار عشرات من شهادات الميلاد ، واحدة للدكتور لويس عوض بوصفه ولى أمر أول بطل تراجيدى ، وأخرى للكاتب السورى صدقى اسماعيل لميلاد فكرة العرب وتجربة المأساة .. الخ ، وفى اعتقادى أنه يستطيع أن يضىء عالم نجيب محفوظ من داخله ، ويضع أيدينا على الصلات التى عقدها الفنان بين وقائع كانت تبدو لنا منفصلة وعلى الارتباطات العتيقة التى مزقها ليزيح الستار عما وراءها ، وحتى على تلك البقعة القديمة المطروقة حينما يحفرها الفنان بحساسيته ليكشف لنا فى كل مستوى كنزا جديدا ، أى على عالم التجربة والنماذج .

ولعل التصنيفات القائمة الغامضة التى ظل ناقدنا يجسمها حتى أصبحت تلالا تحجب الرؤية بالفعل ، والتى نظر من خلالها الى الثلاثية ثم بقية الروايات لعبت دورا فى ذلك ، فاذا كانت تعبئة النماذج البشرية فى بضع زجاجات هى المنتمى واللامنتمى والمتمرد والضائع والمضطهد خطأ فادحا من الزاوية العلمية ـ اذ تقوم على الخلط بين معايير متعددة اجتماعية ونفسية دون ضابط ، بالاضافة الى ان كلا منها يندرج تحته أفراد بينهم من العوامل المفرقة أكثر من العوامل التى تجمعهم ـ فان هذا الخطأ اشد فداحة فى المجال الفنى الذى يحتفى بكل ما هو

فردي وجزئي وخاص . فما هي القيمة الفعلية للقول : « بأن اللاانتماء أي رفض القيم هو التوحد مع الذات والاغتراب عن العالم وتأكيد الحرية للوجود الفردي » ، ففي أي سحب تحلق تلك الذرة الوهمية ؟ وفي أي فراغ مطلق تمارس حريتها ؟ ، ولماذا نسبغ حياة فعلية على ادعاءات ومزاعم بعض الكتاب عن أنفسهم، ان الخطورة الحقيقية لشارة اللاانتماء المعلقة في أناقة على الصدور لا تكمن في القيم التي يرفضها أصحابها بألسنتهم في عبارات طلية مليئة بالاستعارات والمصطلحات ، بقدر ما تكمن في القيم التي يمارسونها يوميا ويقبلونها ويستمتعون بها ، ان « رفضهم » يبدأ بعد شاي الخامسة مساء ، والياقات المنشاة تخنقهم ، وهم يقبلون بالفعل استمرار علاقات معينة في الملكية ، وتوزيع ثمار العمل ، ماداموا يرفضون الانضواء في الحركة العامة لتغيير الاوضاع ، وليست الفردية الجامحة الا قيمة تفترض نوعا خاصا من العلاقات والتنظيم السياسي وتحارب نوعا آخر من العلاقات والتنظيم السياسي ، فمن المستغرب اذن أن يتعامل ناقدنا مع كلمة غامضة باعتبارها نموذجا انسانيا يقول عنه انه بطل العصر ، ويقوم باضفاء طابع مأسوي عليه ، وكذلك الحال مع المتمرد « الذي رفض القيم لكنه رفض أن يعيش في قمقم أنانيته الفردية فاختار التمرد سبيلا الى تجاوز نفسه نحو الآخرين » فذلك وصف لنوع فريد من الفكر ، من التعبير الفلسفي ، لا لنمط اجتماعي يعمل ويشارك في الحياة ، ولاجدال في أن ناقدنا مولع بالموسيقى النحاسية ذات الصخب العظيم ، ولا جدال في أن تلك التصنيفات وما يحيط بها من هالات ذات رونق جذاب ولكن ربما لم تكن أكفأ الوسائل لتحليل أعمال فنية ذات عمق كبير ، فهل نستطيع أن نسلم بأن ما يسمى المنتمي في الغرب لا يحيا أزمة لأن هناك ديموقراطية أما المنتمي الشرقي فأزمته ناشئة عن غياب الحرية ، وأن المنتمي العربي يرغب بشدة في اللاانتماء .. الى آخر التأكيدات التي تقوم بتبسيط العالم الى درجة مذهلة ثم لا تقوم على أساس من الشواهد ؟ ولقد جرت هذه الموسيقى النحاسية ناقدنا الى عقد مقارنات استغرقت صفحات طويلة دون أن نخرج منها بنظرة نافذة الى أدب نجيب محفوظ .

وفرض تفسير الثلاثية نفسه على تفسير الاعمال السابقة لها ، فجمع ناقدنا خمسة منها تحت عنوان هو ملحمة السقوط والانهيار ، وقدم لها بدراسة ضافية عن التراجيديا اليونانية والشيكسبيرية والمصرية والمسيحية والاسلامية تصلح بحثا منفصلا قائما بذاته ، وهو بحث جاد ، ولكنه لا يرتبط ارتباطا عضويا بموضوع الكتاب ، فاذا كانت النتيجة التي نريد أن نصل اليها هي أن التراجيديا ليست مقصورة على أن تكون فرعا من فروع الدراما بل مجموعة مركبة من المواقف والافعال توجد في أشكال أخرى ، فان الدراسة التاريخية « للتراجيديا » بمعناها الخاص تصبح نوعا من الاستطراد ، وماذا يحدث لو كان لكلمة « كوميديا » نفس الوقع الجميل فراقت في عين ناقدنا وقدم دراسة كبيرة ذات طابع تاريخي عن الكوميديا عند ارستوفان وموليير ونجيب الريحاني ، اذن لتحول الكتاب الى بحث في الدراما ، ولست أدرى لماذا أغفل غالي الجانب « الكوميدي » في روايات نجيب محفوظ ، فان النظرة النقدية عند كاتبنا الكبير أبرزت العديد من التنوع والتغاير في مصائر الشخصيات بدلا من المسار المحتم في المأساة وما أكثر ما أشارت الانعطافات في الاحداث عنده الى اكتشاف اختلال في التناسق أو فساد خطة أو قضية مسلم بها تتحول الى مفارقة أو وضع مستقر يتحول الى مأزق .. الى آخر عناصر الكوميديا ولكن هل من الممكن لشيء كالكوميديا أن يجد مكانا في ملحمة السقوط والانهيار ، والملحمة هنا كلمة بلا دلالة عامة أو خاصة بل هي نوع من المفارقة اللفظية ، فهي لا تعني الا أن ناقدنا يريد أن يعتبرها حلقات في سلسلة واحدة تصف الهزيمة في واقع اجتماعي محدد ، ثم لا يلبث أن يقيم من هذه اللفظة قضية ، فهو يعتبر أن صدق نجيب محفوظ في اختيار « الشكل الملحمي » كان تمهيدا طبيعيا لاختياره الشكل الروائي في الثلاثية التي أعلنت ميلاد البطل التراجيدي في مصر الحديثة ، وأين هذا « الشكل الملحمي » المزعوم الذي يضم السراب والقاهرة الجديدة في وحدته ، وناقدنا يعتبر أن القدر في القاهرة الجديدة هو الحصيلة النهائية للمنطق الصارم وهو يؤدي الى التناقض الحاد .. والقدر قوة الدفعة الاولى لتكوين الفرد الذاتي بالاضافة الى قوة التركيب الاجتماعي القائم ،وهما قوتان تدفعان الى مجموعة من السلوك التي تفضي الى بعضها البعض فيما يشبه الجبر وتنتهي الى الكارثة فيما يشبه الحتمية ، والمصادفة كعنصر تراجيدي بمثابة المظهر السطحي للقدر ، أي أنه هنا يعدل عن رأيه السابق الذي ابداه في كتابه أزمة الجنس ويقول بعكسه ، فهو في كتابه السابق « لم ينشرح تماما لما احتواه القالب الروائي من مصادفات لاتبررها الضرورة الفنية (الضرورة التي في مستوى الحتمية كي يصبح العمل الادبي بناء متكاملا) » وهو يسمي تراكم المصادفات موقفا ميلودراميا . ومن الملاحظ أن ناقدنا يستخدم نفس التعبيرات ليقول بها الشيء ونقيضه ، ثم لا يشير من قريب أو من بعيد الى أنه يتخذ موقفا جديدا يجب أن يقدم مبرراته . أما السراب فكانت في كتاب « أزمة الجنس » تمتلك هيكلا روائيا بمثابة الثوب الفضفاض لفكرة متناهية الصغر ، والفنان عنده لا يقدم لنا نموذجه مرتبطا بمرحلة تاريخية معينة ، وبالتالي لم يبين التفاصيل الحضارية لهذه المرحلة التي أسهمت في تكوين النموذج رغم كثرة التفاصيل في الرواية ، كذلك يعتبر ناقدنا أن المؤلف لا يرسم الشذوذ على أنه القاعدة أو الاستثناء في حياة المجتمع ، وانما لكونه شيئا غريبا للغاية ولكنه في كتابه الجديد وعلى ضوء أدب القضية الفكرية ، والنماذج الخمسة ذات الانتماء واللاانتماء .. الخ يذهب الى عكس ذلك تماما ، فالسراب يؤكد المعاني الكلية من خلال جزئيات الواقع النسبي ، وهي تجسد المستوى الفردي الشديد الفردية للمأساة المصرية ذات الطابع الاجتماعي وتمثل الجانب الانساني العام الشديد العمومية للمأساة البشرية في آن واحد معا ، وهي حلقة ضرورية طبيعية في البناء الملحمي الذي يصور بلادنا في مرحلة من مراحلها وليست شيئا غريبا للغاية ، على الرغم من أن ناقدنا يتبع في الكتابين عند مناقشة السراب منهجا واحدا ، هو منهج التحليل النفسي عند فرويد ويونج ، ويقدم لنا تحسسا سيكولوجيا للشخصية وبيئتها ، ووصفا « اكلينيكيا » للدوافع الغريزية والاحباطات .

وحينما ينتقل ناقدنا الى المرحلة التي تلت الثلاثية ، نجده يصل الى قمة نجاحه ، فهو يلتقي الى حد كبير باتجاه جديد في أدب نجيب محفوظ يصلح تفسير غالي الى درجة كبيرة في الاشارة الى بعض نواحيه ، وهذا التفسير يكف هنا عن تعسفه

ليقف عند الاسلوب الفنى فى ارتباطه بالنموذج والرمز ، فالرمز مثلا فى اللص والكلاب ليس غيابا للواقع بل مزيدا من النفــاذ اليه ، هو تكشيف له ، وهو لا يكمن فى جزئيات صغيرة تعادل جزئيات مشابهة لها فى الواقع الخـارجى ، كما أن الـواقع فى اللص والكلاب ليس هو هذا الهيكل العظمى من الاحداث التى بدأت بخروج ســعيد مهران من السجن وانتهت بمصرعه بين المقابر ، ان رمزية اللص والكلاب تكمن فى بنائها التعبيرى ككل خلال معادلته لواقع موضوعى شامل ، وغالى يبذل جهدا مثمرا فى القاء الضوء على هذه الاعمال الاخيرة ولكنه يسارع فيدخلنا من جديد فى مقارنة بين سعيد مهران وبطل رواية الغريب عند كامى ، وهى مقارنة لا تؤدى بنا الا الى القول بان الغريب عند كامى يتمرد تمردا أصيلا أنبتته الحضارة الغربيــة فى مرحــلة التمزق النفسى المرير بين الانتماء واللاانتماء أما تمرد ســعيد مهران فلم يـكن سوى الصورة المتـأزمة للانتمـاء ... ضجيج الموسيقى الحماسية من جديد ، ولكنها هنا لم تستطع أن تغرق صوت الناقد فى دراسة كاشفة .

وغالى شكرى على طول الكتاب لا يلتزم بمنهج فكرى محدد ، رغم صرامة أحكامه التفسيرية ومحاولته أن يقيم منها نظـاما متسقا ، وهو يستخدم المادية التاريخية كما يستخدم التحليل النفسى ، ولا يرفض نوعا خاصا من الشكلية يسميـه الصــدق الفنى حين يتحدث عن قصة تضمنت عنصرا يعلو فوق المذاهب والايديولوجيات ، وهو يقول عن نفسه : « أنا اقف مع البير كامى حين يقول ان الانتحار رفض عابر ، اما الحياة فرفض دائم » أى أنه يقف مع العدمية « والتمرد » وبمقدار ما عمل غالى على ابراز انتماء نجيب محفوظ فى المستوى الفكرى والاجتماعى كان غالى « لا منتميا » فى المنهج الذى يتبعه .

وفى النهاية قد يختلف الانسان مع الكثير ممـا جاء فى الكتاب ، ولكنه لا يسعه الا أن يشيد به ، فهو بداية لدراسة من نوع جديد ، فيها طموح فكرى تسانده مقدرة كبيرة .

ابراهيم فتحى



المكتبة العربية

الخيال الوجودي

تأليف فريدريك كارل ،
ليو هاماليان

THE EXISTENTIAL IMAGINATION
Frederick Karl, Leo Hamalian



الطبعة الاولى من هذا الكتاب فى ابريل ١٩٦٣ ضمن مجموعة كتب « بريمير » الامريكية ويحتوى على قرابة عشرين مقتطفا وقصة قصيرة لكتاب مختلفين جمعها فريدريك كارل وليو هاماليان ، ويشتغل كلاهما بتدريس الادب فى سيتى كولدج (نيويورك) .

يقدم الكاتبان لكتابهما بتاكيد ان الجوانب الادبية للوجودية متنوعة ويمكن تتبعها عند كتاب مختلفين مثل شيكسبير او الماركيز دى ساد أو تولستوى وبروست او كافكا ومورافيا ،

ومع اننا نستطيع تتبع الافكار الوجودية فى كتابات مختلفة ظهرت خلال القرون الخمسة الماضية الا ان الوجودية كحركة فلسفية لها وزنها ، وتاثيرها لم تاخذ ابعادها الحقيقية الا خلال القرن الماضى

تقوم الوجودية على اساس انفصال الانسان عن هذا العالم السخيف وشعوره بالغربة فى المجتمع ، وعلى ادراكه لسلبية هذا العالم وافتقاره لكلمعنى . وكذلك رغبة الانسان الحادة فى مواجهة المـوت وفى نفس الوقت رغبته الملحة والاكيدة فى الحياة .

ونحن اذا تذكرنا هذه الحقائق فلن يبدو غريبا علينا ان تتطور الوجودية تحت ظروف التغير السريع لهذا العصر الذى

ادت ظروفه الحديثة الى تدمير الانسان والغاء شخصيته وذاته .

واستجابة اى كاتب لمثل هذه التجربة قد تؤدى به الى اتخاذ موقف التمرد ، وروح التمرد التى سادت القرن الماضى تدفعنا الى القول بان الانسان ضحية رغم انفه لهذا العالم الذى يمحو شخصية الفرد . وفكرة العدم كما تبدو خلال كتابات دستويفسكى وكافكا ومالرو تاخذ صورة الاحتجاج الانسانى ، واحتجاج الشخصيات التى تشعر بالعدم يؤكد ان الفرد يبحث باصرار عن شخصيته الانسانية فى عالم لا يمت الى الانسان بصلة .

وقد كان نيتشه هو اول من اكتشف ان العدم يمكن ان ان يخدم الحقيقة : « ان العدم يمثل فى النهاية ، وبطريقة منطقية ، كل قيمنا ومثلنا العظيمة ، لاننا يجب ان نستشعر هذا العدم قبل ان نستطيع اكتشاف ما لهذه القيم من وزن » .

يقرر الكاتبان ان الوجودية فلسفة تعبر عن الحيرة والقلق ، وان الادب المرافق لهذه الفلسفة ماهو الا ادب الياس . ولتوضيح هذا المفهوم الحديث لليأس يستشهد الكاتبان بابيات من قصيدة كولردج « الكآبة » "Dejection : An Ode" التى كتبها عام ١٨٠٢ بمناسبة اقتراب زواج صديقه الشاعر وردزورث . ولكن بدلا من ان يحدثنا عن زواج صديقه ، نرى كولردج يشكو من فقده لملكة الخلق ، وهذا مايقابل شعور الانسان المعاصر بالياس وفقده لذاته المتميزة . وتجربة كولردج فى هذه القصيدة هى « تجربة جفاف الروح » التى بدأ الفلاسفة الوجوديون بحثها كأزمة الانسان المتحضر ، بعد مضى ٤٠ سنة على قصيدة كولردج التى يقول فيها :

لست ارجو ان اكتسب من الاشياء الخارجية العاطفة والحياة ، فهما تنبعان من داخلى .

فكولردج يعبر بهذا عما اصبح مألوفا بعد ذلك فى كتابات الفلاسفة الوجوديين ، من ان الذاتية ، وليست الموضوعية والعقل ، هى التى اصبحت تهمنا فى عالم فقدت فيه الاشياء كل معنى واصبح العقل لا معقولا وسخيفا . وفى هذا الاطار ، اصبح على الانسان بعد ان جرد من تقاليده وعاداته وعقائده ، ان يتخذ قراراته بنفسه ، ويتوصل بنفسه الى الحقائق (« الحقائق الدامية » كما سماها كيركجارد) التى تكشف عن رحلة الالم التى تقوم بها الروح خلال ظلمات العدم .

وقصيدة كولردج « الكآبة » تعبر عن محاولته لتحرير نفسه من اليأس ، وبطريقة الشعراء الرومانتيكيين نرى كولردج يركز الاهمية على شخصه – كما فعل فلاسفة كثيرون بعده . فقد اكد الفيلسوف الدنماركى كيركجارد فى حوالى منتصف القرن التاسع عشر ان الانسان قد فقد ذاتيته وحياته الخاصة ، وبالتالى توقف عن الحياة ، كما اكد ان المشاكل الاساسية ليست تلك التى تناقشها فروع الفلسفة التقليدية مثل المعرفة والكون وما وراء الطبيعة ، اى التى تبحث فى علاقة الانسان بالله أو بالوجود ، بل هى مشاكل الانسان نفسه ، وعلى وجه التحديد ، كيف يستطيع الانسان ان يحقق التوافق مع الوجود تحت ظروف هذه الحضارة العلمية والمادية . وكنتيجة لهذا الدور الجديد أصبح على الانسان أن يتجه الى داخل نفسه ليبحث عن الدعائم التى تقيمه وبهذا تحول بحثه عن هذه الدعائم من العالم الخارجى المألوف الى داخل نفسه المجهولة . وعندما يبدأ الفرد فى البحث داخل نفسه عن هذا الدعائم تبدأ مواجهته للعدم ، وكل مايرجو التحقق منه هو ان يكون فى مركز مرتفع عن باقى قوى الوجود ، وان هذه القوى فى تجمعها لا يمكن ان تهم الفرد . وعندما يواجه الفرد هذا الموقف فعليه ان يكون وحيدا منعزلا ، لان خلاصه يكمن فى هذه العزلة . وكما يقول نيتشه :« عندما تسقط كل الآلهة فعلى الانسان ان يكون ناضجا بدرجة كافية حتى يبدا من هذه النقطة » واعتراف الانسان بهذه النقطة يمثل اساس نضوجه ومسئوليته .

يقدم لنا دستويفسكى هذه النقطة بالذات فى شخصية ايفان كارامازوف ، وفى المشهد الذى يتضمنه هذا الكتاب من رواية « الاخوة كارامازوف » (« مشهد رئيس محكمة التفتيش ») يثير دستويفسكى هذه النقطة بتساؤله عما اذا كانت الدعائم التى تقيم الانسان يجب ان تاتى من « الخارج » ام من داخل الانسان وفى هذا المشهد نرى رئيس محكمة التفتيش يمثل « الخارج » بينما يشير المسيح الى « الداخل » . وينظر دستويفسكى هنا الى مادية الكنيسة وتصوفها كنظرة نيتشه الى العلم والحضارة المادية : نظرة خوف من ان يؤدى ذلك الى فصل الانسان عن نفسه الحقيقية بسبب كبحهما للعواطف الانسانية .

ومشكلة فصل الانسان وبعده عن نفسه الحقيقية هى التى شغلت تولستوى بعد ذلك فى كثير من قصصه مثل « موت ايفان اليتش » و « مذكرات مجنون » . يشير تولستوى الى ان الانسان قد يضطر لمواجهة الموت او تدمير نفسه نهائيا قبل ان يصل الى القرار الذى يغير حياته . فشخصية « المجنون » فى قصة تولستوى تجد الخلاص فى اعمال الخير والبر والخروج عن دائرة الافعال والتصرفات العامة للمجتمع ، وبينما ينظر اليه المجتمع كشخص مجنون يراه تولستوى الشخص الوحيد العاقل فى مجتمع مجنون . والمجنون عند تولستوى وايفان كارامازوف عند دستويفسكى يمثلان « هاملت القرن التاسع » الذى يقاسى ويتالم عندما يكتشف ان هذا العالم الذى يبدو منتظما يفتقر فى الحقيقة الى النظام ، وينقصه كل معنى ، وباختصار ، عالم لا معقول . والا معقول ، او العبث ينشأ عندما يبحث الانسان عن السعادة والعقل فلا يجد الا عالما لا معنى له او يقابل ما سماه البير كامى « الصمت اللامعقول » لهذا العالم – وبكلمات اخرى ، عندما يتصادم عقل الفرد والعالم الجماعى فى صراع لا يبدو فيه احتمال لأى اندماج او الوصول الى حل مرضى .

●

اختار الكاتبان ايضا بعض مشاهد الفصل الثالث من مسرحية شيكسبير «الملك لير» لان شكسبير رسم فى شخصية لير عدة ملامح وجودية اهمها شعور لير بانه موجود فى عالم تسوده الفوضى ويعم فيه الاضطراب ، عالم مجنون استؤصلت منه كل القيم . ولير الذى يبدو مجنونا ، اعقل من اعدائه حيث ان كل تصرفاتهم وافعالهم تنطوى على الكثير من الشرور وتؤدى الى الاضطراب والقلق والموت . ومن خلال رحلة الالم هذه يتعلم لير الرحمة والاهتمام بالاخرين ، وهذا مايتعلمه لير

من صراعه مع هذا العالم المجنون « والتعساء الذين يعيشون في اركانه الباردة »

وهذا العالم المجنون السخيف يقابلنا في قصة ميجيل دي اونامونو « القديس ايمانويل الطيب شهيدا » حيث نسمع القديس ايمانويل يقول انه يشعر بالسعادة لانه يجعل المؤمنين يشعرون بخلودهم ، وكل ما يهمه هو ان يجعل هؤلاء الناس يعيشون في صحة وعافية ، يعيشون بالحقيقة التي يقدمها لهم والتي بدونها يموتون .. « لندعهم يعيشون .. وهذا ماتفعله الكنيسة » وهذا الراى الذى يردده القديس ايمانويل يشبه تماما ما ورد على لسان رئيس محكمة التفتيش في رواية « الاخوة كارامازوف» « لا يجب على الانسان ان يمارس الحرية الكاملة ، بل يجب ان يضحى بهذه الحرية من اجل الخبز والاوهام .. وكلاهما توفره الكنيسة » .

●

اذا انتقلنا الى مناقشة الكتاب الذين لا يلجأون الى مبادىء المسيحية (كما فعل اونامونو ودستويفسكي وكيركجارد ، باعتقادهم في امكان التوصل الى حلول معينة داخل دائرة معينة من الايمان) نراهم يعتقدون أن موقف الانسان لا يطاق ، وان كل افعاله لا معنى لها ، ونراهم ايضا يتفقون على ان الحرية حالة مرعبة ولكن على الانسان ان يتقبلها ، وعندما يرفض الانسان هذا العالم في فورة شعوره بالعدم فعليه ان يخلق لنفسه من هذه الروح السلبية قيما ايجابية جديدة ، حتى ولو كانت قيم اليأس . وقد حاول بعض الفلاسفة مثل نيتشه وكارل ياسبرز ومارتن هيدجر وسارتر ان يتوافقوا مع هذا الموقف ، ويقول هؤلاء الاربعة ان الوجودية هي فلسفة الانسان بمعنى انها لا تقدم حلولا او اجابات لمسائل الفلسفة البحتة مثل ما وراء الطبيعة او المعرفة وما الى ذلك ، ولكن الاجوبة التي تقدمها الوجودية متعلقة اولا واخيرا بسعادة الانسان . ويؤمن سارتر بأن الوجودية تقدم قاعدة جديدة تقوم على اساس ان الانسان وليس الله هو الخالق المقدس ، وعلى اساس ان ذاتية الانسان هي العالم الوحيد الذى يجب على الانسان ارتياده

عندما استعار سارتر آراء هيدجر القائلة بان الوجود يسبق الجوهر فانما كان يعبر عن عقيدته بان الانسان هو خالق نفسه ، ويعد مسئولا عن نفسه ، وعن الاخرين ايضا ، وبما ان الانسان لابد ان يتمتع بالحرية المطلقة ، لذا نجد سارتر يتمرد ضد الله لان الله يمثل قوة تحد من حرية الانسان . وحيث ان الانسان يتمتع بالحرية فعليه عندئذ ان يتحمل المسئولية كاملة . وهذا يذكرنا بمبدا كيركجارد بان تفاعل الانسان مع الوجود يجب أن يكون من داخل الانسان . وقد اقام سارتر جزءا كبيرا من نظريته الفلسفية خلال الحرب العالمية الثانية اثناء الاحتلال النازى لفرنسا . تحت هذا الاحتلال تكونت في فرنسا حركة المقاومة السرية وكان قوامها افرادا (مثل سارتر نفسه) عليهم ان يتخذوا قرارات تؤثر على حياتهم وحياة عشرات آخرين بجانبهم ، ومع ذلك كان على كل منهم أن يتخذ قراره بنفسه ، منفردا منعزلا ، واذا وقع احد افراد حركة المقاومة في يد القوات النازية ، فقد كان عليه ان يكتشف بنفسه مقدار ما يستطيع ان يتحمل من الم وتعذيب . وفي جو الاحتلال الملىء بالخيانة والغدر لم يكن على الانسان ان يتوقع اى امل من خارج نفسه بل يبحث عن هذا الامل في داخل نفسه . وتحت هذه الظروف أصبحت قدرة الانسان على تحمل الالم تشكل حدود حريته ، ويعرف سارتر هذه الحرية بقوله (مسئولية مطلقة في عزلة مطلقة) .

والوجودية بالنسبة لسارتر تمثل فلسفة المقاومة والحرية ، وفي محاولة سارتر لاعطاء الانسان اكبر قدر من الحرية نراه يعيد النظر في التحليل النفسى . فيرفض (اللاشعور) لانه يجعل من الانسان كائنا سلبيا ، وهو يعتبر ان كل ما يحدث للانسان ماهو الا عنصر من عناصر عقله الواعى ، وحتى رد الفعل السلبى لأى مظهر من مظاهر الطبيعة الخارجية دليل على حرية الانسان ، لقدرة الانسان على ان يقول « لا » يعتبرها سارتر « سلبية خلاقة » يعبر بها الانسان عن شخصيته المتميزة .

وفي قصته القصيرة « الغرفة » نرى بيير لا كمجرد فرد مقيد الى غرفته بجنونه ، ولكن كفرد يرفض بكل قوة الاعتراف بوجود اى شيء خارج عالمه ، وهو يشككنا في ان الاخرين الذين يتهمونه بالجنون عقلاء . وهكذا نرى آن الانسان في أقصى حالات السلبية (مثل حالة بيير المجنون المعزول في غرفة مظلمة) يستطيع أن يؤكد وجوده بخلق جوه الخاص .

لما كان الادب الوجودى يستجيب لمشاعر الانسان وافكاره الداخلية ، فليس غريبا أن يكون هذا الادب ذاتيا الى ابعد حد ، وعنصر الذاتية ذلك هو الذى ادى الى وصفه في احيان مختلفة بانه أدب اليأس أو الذبول ، ولكن الحقيقة أن الادب الوجودى لا يمكن وصفه بصفة معينة ، فالرواية الوجودية غالبا ماتنفذ خلال جوانب الاخلاق لتصل الى حقائق معينة عن الانسان وتصرفاته ، وبالتالى لايمكن القول انها تمثل فكرة معينة او تدافع عن قضية بذاتها ، وبطلها قد يكون شيوعيا ، او فاشستيا او ديمقراطيا او راسماليا او اشتراكيا ، وقد يكون رجل أعمال ، او استاذا ، او لصا أو قاتلا .

●

وفي رواية « رجل بلا صفات » للكاتب النمساوى روبرت موزيل شخصية موسبراجر السفاح وهو ليس قاتلا عاديا كما ان جرائمه ليست جرائم عادية . وموسبراجر هذا يعمل نجارا وهو ذو مظهر محبوب ، ولكنه يكره الجنس البشرى وخاصة النساء مع انه قد يرغب فيهن احيانا من الناحية الجنسية ، ورغبته الاولى أن يدعه الناس لشانه ، وهو يستطيع ان يتحمل زملاءه في العمل ماداموا لا يحاولون الاقتراب منه أكثر من اللازم ، ويجن جنونه اذا حاول احدهم ملاطفته او التصادق معه . من الواضح ان هناك عدة قوى في داخل هذا الرجل لا يمكن ان يكشف عنها اى قدر من التحليل ، وهناك اشياء لايمكن لموسبراجر نفسه ان يفهمها ، وتصل تصرفاته الاجرامية الى ذروتها عندما يقتل عاهرا ترفض ان تدعه في حاله . ومع ذلك فان موسبراجر ليس مجنونا وكفى - بل اكثر من ذلك . ويقول الكاتب : « بالنسبة للقاضي كان موسبراجر حالة خاصة .. كان موسبراجر عالما في حد ذاته ، ومن الصعب ان تقول شيئا عن عالم كامل .. بينما كان الناس يعيشون حياة واحدة متكررة ، يراها بعض الناس بطريقة ما ثم يؤكدها الاخرون

عندما يعيشـون هـذه الحياة بعينها ، كان موسبراجر يحيا حياته الخاصة »

وعنصر الوجودية فى هذه القصة يتمثل فى عزلة موسبراجر ونفوره من المجتمع ومن نفسه ، ويجد موسبراجر نفسه فى عالم لا يتقبل العقل او التفكير ، عالم لا يستطيع ان يفهمه · ولا يشير موزيل فى حادثة موسبراجر الى اى حل معين ، بل يكتفى بالاشارة الى بعض جوانب العدم · وعلى الرغم من فظاعة جريمة موسبراجر فانه يبـدو أرفع ممن حوله من الناس لانه يفهـم موقفه ، وموسبراجر ، مثل « نيرسو » الغريب فى رواية ألبير كامى (الذى ارتكب أيضا جريمة قتل غير مفهومة) لابد ان يفهم بعض جوانب نفسه ويصل الى توافق معها ، وهذا يشكل بالنسبة له عملية مواجهة أو اكتشاف الحقيقة ، وفى نطاق هذه الدائرة من الشعور بالذات يكتسب البطـل نوعا من الحرية لا يتمتع به الآخرون المقيدون الى العالم الخارجى .

وحادثة موسبراجر فى قصة « رجل بلا صفات » تشترك مع قصة سارتر « الغرفة » وقصة مارسيل بروست « عاطفة البنوة وقتل الاب » وقصة بيراندللو « تشـنتش » فى الكشف عن أشياء معينة تكمن تحت مظهر هـادىء يوحى بالاحتـرام · وكمحـاولة لتعريف الادب الوجودى يمكننا القول أنه يهتـم بالكشف عن هذه الجوانب وسبر أغوارها فى نفس الانسان · ويخبرنا بروست فى قصته ان تحت مظهر الاسـتمتاع بالحياة نجد الرجل الذى يموت ، وان بحثنا عن حقيقة الاشياء قد يقودنا الى القتل او الانتحار ·

●

فى قصة « عودة الى البحر » يقدم لنا مورافيا مشاعر اورنزو خلال صور جنسية عديدة ومن خلال العـلاقة المجدبة بين رجل تحطمت آماله وزوجته التى تتصف بالسـلبية ، ويدرك اورنزو ان وجوده لا معنى له ، فليس هناك من يتجاوب معه فى مشاعره ، وقد فشل فى الاتصـال بامراة يرغبها جنسيا نتيجة لشعوره بالذنب من تجـربة سابقة ، وهو يشعر بان العالم يسىء اليه والى آماله واحلامه · وهكذا ، وبعد ان فقد هذه الآمال والاحلام نراه يلجأ الى البحر الذى يتمثل له كمستودع لغموض الحياة وأسرارها · ولجوء لورنزو الى البحر يمثل بحثه عن اصل الوجود ورفضه لما كتب له القـدر من شقاء ، وكذلك رفضه للعدم ،

فى هذه القصة نرى مـورافيا يقدم لنا انسانا لا يستطيع مواجهة الحيـاة التى لا معنى لها ، ويبحث لنفسه عن مخرج من هذا العدم ، ولكن الماركيز دى ساد يقدم لنا مثالا اخر فى « حوار بين قسيس ورجل يحتضر » ، فهذا الرجل الذى يموت يرى انه بالعقل والطبيعة يسـتطيع ان يسـمو فوق شعوره بالعدم ، وبدلا من أن يخشى عالما لا اله فيه ، نراه يحاول اقناع القسيس بان مثل هذا العالم افضل من عالم يتحكم فيه الله فى الانسان ، فالانسان يحكمه الخوف فى عالم يوجد فيه الله ، ولكن فى عالم بلا الـه نرى الانسان فوق كل شىء ، والانسان يستطيع ان يحقق شخصيته خلال المتعـة الحسية ويتحكم فى نفسه بالعقل وليس بالخرافات والنفاق · فى هـذا الحوار يحاول دى ساد ان يحرر الانسان عن طريق الانغماس فى المتعة الحسية التى غالبا مايحرمها المجتمع ، وفى بحثه عن الحرية الداخلية للانسان يقدم لنا دى ساد موضوعا تناولته الوجودية فيما بعد ، وان كانت اعمال دى ساد عموما لا تعتبر جزءا من الادب الوجودى وذلك لا صراره على مكانة العقل · وعلى اى حال فان الماركيز دى ساد يتفق مع سـارتر على ان « الانسان يصنع نفسه » ، وقد تختلف الصورة التى يختارها الانسان لنفسه ، ولكن يجب ان تترك له الحرية كى يختار جوهره دون أى تدخل من الخارج ·

فى أقصى الطرف الاخـر لهذه الصورة ـ حيث لا توجد أى متعة ، بل « البقاء » على ادنى المستويات نرى صامويل بيكيت · وفى القصة التى يتضمنها هذا الكتاب « المطرود » نرى شخصا منبوذا بلا امال الا القليل · ولا يتحقق من هـذه الآمال الا الاقل · وجميع شخصيات بيـكيت دائما فى صراع مع الاشياء الخارجية لانها وحدها تتمتع بالحقيقة ، ولكن حتى هذه الحقيقة غالبا ماتكون مثار شك كبير ، وفى جميع الحالات نراها منفصلة عن باقى العالم · وجميع هذه الشـخصيات مثـل شخصية « المطرود » تبحث عن ذاتهـا ، ولا ياخذ هذا البحث بالنسبة لبيكيت صورة تراجيدية بل صورة كوميدية ، فالبطل عند بيكيت يبحث عن ذاته وهو يعرف جيدا أنه لن يستطيع اكتشافها · وكل آمال الانسان واحلامه وامانيه وحتى ارادته لا معنى لها فى عالم لا يكافىء ولا يعاقب ، وكل جهود الانسان عبث لا طائل تحته ، فلن يستطيع احد ان يصل الى شىء · وانعزال الانسان هنا كامل مطلق ، و كل ما يستطيع أن يفعله هو ان يركز على بعض التفاصيل التافهة ، كما يفعل الراوية فى قصة « المطرود » عندما يصف درجات السلم ، أو القبعة ، أو المنزل الذى طرد منه ، وهذه التفاصيل لا تكون باى حال تجربة لها معنى ، بـل يبقى بعضها منفصـلا عن بعض ، تماما كانفصال الانسان عن الاشياء الخارجية ، وعن نفسه ايضا ·

وعالم بيكيت ملىء بالشواذ والمقعدين والعجزة والعاهرات ، ولا يماثله فى ذلك سوى عالم شخصيات فرانز كافكا ، وقصة كافكا « راكب الجردل » تتشابه مع قصة بيكيت « المطرود » فى ابرازها التفاصيل واصرارها عليها ·

●

تبدأ قصة كافكا التى لا تتعدى ثلاث صفحات بتصوير البرد وتشير بذلك الى احتمال هلاك الانسـان لافتقاره الى احدى وسائل الحياة الاساسية (وهى الفحم) والتى لا يمكنه الحصول عليها بالطرق العادية · ويبدو تاجر الفحم فى هذه القصة كما لو كان الها باستطاعته ان يهب ما يقيم الحياة اذا ما استطاع الانسان الوصول اليه ·

فى هذه القصة الغريبة التى لايبدو ان شيئا مايحدث فيها ، ومع ذلك يوجد فيهـا كل شىء ، يكشف لنا كافكا عن عالم لا يعرف الرحمة ، وفيه نرى ان على راكب الجردل ان يخضع لارادة الاخرين ، ولن يمكنه البقـاء اذا لم يقرر تاجر الفحم أن يعطيه مايلـزمه منه · وهنـا تكمن لا معقولية هذا العالم وسخفه ، ومما يسـاعد على تعميق احساسنا بذلك أن راكب الجردل لا يقابل تاجر الفحم على الاطلاق ، وهكذا لا يستطيع ان يقابل الشخص الوحيد الذى يستطيع مساعدته ، ويصعد بعد

ذلك الى غرفته حيث يتـوقع الموت من البرد ، دون ان يفعل شيئا سوى ان يلعن هذا العالم وقسوته . وفى كل قصص كافكا يحاكم الانسان ويدان بلا جـريمة ، وهو دائما ضحية لقوة لا تلين ، وكل مايستطيع ان يفعلـه هو ان يشكو صارخا مثل راكب الجـردل : « انا هنـا : لا اعرف اكثر من ذلك ، ولا استطيع ان اذهب ابعد من ذلك . وجردلى بدون دفة ، تدفعه ريح تهب من مناطق الموت فى العالم السـفلى . وحتى هـذه الصرخة لا فائدة منها ، وحتى اذا كان هناك فحم لبعض الناس ، فليس لى سوى البرد » . ويتمرد راكب الجردل على هذا العالم، ولكن تمرده يستحيل سخفا وعبثا عندما تسقط صرخاته على آذان صماء .

فى المقتطف الذى يقـدمه الكاتبان من رواية اندريه مالرو « الطريق الملكى » نرى بركن يعترف باليأس والهزيمة وعبث الحياة فى اثناء بحثه عن بعض الآثار فى غابات الهند الصينية . والحقيقة الوحيدة التى يتوصل اليها بركن فى يأسه هى حقيقة الزمن والمـوت . وادراك بركن لعبث الحياة يرتكز على ادراكه لقدر الانسان ، او مايسميه « الموت فى الحياة » .. اذ كيف يمكن للانسان ان ينظر بجد الى اى بحث او امل او طمـوح مادام الزمن يضـع حدا لكل ذلك . ولا يبقى لبركن سوى ان يفكر فى الموت .

فالانسان لا يستطيع ان يوقف عجلة الزمن . ولكنه يستطيع على الاقل ان يحقق نصرا جزئيا على الموت .. بالانتحار ، فالزمن يحطم خطط الانسان ولكن انتحار الانسان يحبط مشاريع الزمن .. وهكذا يفكر بركن فى ان الانتحار ـ وهو صيحة الـرفض الاخيرة ـ ماهو الا رد ايجابى وعمل يتسم بالتحدى ، ولكن بركن يعلم بعد ان يتوصل الى هـذه الحقيقة ويرفض الموت ، ان عليه ان يواجه الحياة : لقد اكتسب بركن حريته الخاصة بعد ان واجه الاختيار بين الموت والحيـاة واختياره الحياة . ويمثل بركن البـطل الوجودى ، او الرجل الذى يجب ان يعيش فى ظل الموت ، وعلى الرغم من اختيـار بركن الحياة فانه لن يسـتطيع ان يعيش دون التفكير فى المـوت ، وهـكذا الانسان المعاصر تماما : يختار الحياة فى ظل موت لا معنى له ، ولكنه يجعل هذا الموت حاضرا ابدا فى ذهنه .

محمد أحمد العليمى



THE ROMANCE OF THE RUBAIYAT
A. G. Arberry
Cambridge, 1959



المؤلف ا.ج آربرى فهـو استـاذ الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج ، وذو بـاع واسـع فى الدراسـات الفارسية الاسـلامية ، من ترجما لبعض الاعمال الفارسية المشهورة مثل كتاب كلستان لسعدى الشيرازى ، كذا ترجمة لبعض قصائد حافظ الشيرازى وبابا طاهر الهمدانى ، ومن تآليف فى تاريخ الادب الفارسى ، وأهم كتبه فى ذلك كتابه « الأدب الفارسى الكلاسى » وكتابه « قصة الرباعيات » .

وللاستاذ علاوة على ذلك ترجمات عن اللغة العربية ودراسات فيها ، أهمها ترجمته لـكتاب « طوق الحمـامة : لابن حزم » و « مجنون ليـلى : لشوقى » ومؤلفه عن « الشـعر العربى الحديث » .

والكتاب الذى أقدمه للقارىء العربى يمكن ان يدرج تحت بابين من المعرفة : اولهما : الادب الفارسى : فهـو يبحث فى رباعيات الخيام ، وكيف انتقلت من ايران الى انجلترا ، وكيف ترجمت ، والدراسات التي قامت عليها ، وفيه الي جوار ذلك دراسات لغـويه فارسيه لبعض الالفـاظ التى ترجمت الى الانجليزية خطا او بسوء فهم .

ثانيهما : الادب الانجليزى : فالكتاب يتناول اصلا موضوع ترجمة ادوارد فيتزجرالد المشـهورة لرباعيات الخيـام ، والمعروف ان هذه الترجمة « ليست ترجمة دقيقة بالمعنى المفهوم » كما اشار تشارلز اليـوت نورتون ، وكما اعتـرف فيتزجرالد نفسه بعد ذلك رادا مسألة استحيالة للرباعيات بدلا من نقلها الى « صعوبة نقل النص الاصلى الى الانجليزية نظرا للقوافى ». وهو هنا يشير الى مشكلة كبيرة فى نقل الشعر من لغةالىلغة فلوامكن نقل المعنىبقى الجرساللفظى الذى يبعث على الايحاء وايقاظ الوجدان ، وبقيت أيضا روح الشاعر ، وفى خطاب لفيتزجرالد الى صديقه كـوول يقول له « سوف تعجبك الترجمة ككل ، واحيانا من حيث التفصيـلات ، وقد عملت علي « ضغط » بعض الرباعيات ، ولا شك أن شيئا من روح عمر البسيطة ـ وهى ذات قيمة كبيرة ـ قد اختفت فى

الترجمة » ، ومن هنا يعد بعض الباحثين ترجمة فيتزجرالد من صروح الشعر الانجليزى .

واذا عدنا الى الكتاب وجدناه مقسما الى خمسة فصول تتفاوت فى الطول والأهمية . ولا عناوين لها تقريبا :

فى الفصل الاول من الكتاب نصادف قصة رائعة عن الصداقة العلمية وعما قد يثمره « الحب فى العالم » بين رجلين : اما الرجل الأول فهو ادوارد فيتزجرالد نفسه والثانى هو صديقه ا.ب كوول Cowwel الذى كان يعيش فى الهند : ونعلم ان فيتزجرالد كان منصرفا الى التراث اللاتينى يعب منه وينقل الى الانجليزية ، وفى سنة ١٨٥٤م كتب فيتزجرالد الى صديقه عن غرامه باللغة الفارسية ، وعن أول عمل قراه فيها وهو كتاب « كلستان » لسعدى الشيرازى معلقا على المؤلف بقوله « انه من الكتاب الذين لا يمكن رؤيتهم خلال الترجمة » ، ومن هنا اخذ كوول يمد فيتزجرالد بالمخطوطات الفارسية (والهند كما هو معروف احدى البيئات التي نشا فيها الأدب الفارسى وأخذ فى الانتشار). أمده كوول ببعض المخطوطات التى تحتوى على شعر حافظ الشيرازى وجلال الدين الرومى ثم شجعه على ترجمة كتاب « سلامان وابسال » لعبد الرحمن جامى فنشط للترجمة حتى أتمها ، ولكنه كان مشغوفا بشاعر فارسى آخر هو حافظ ، وكان يقراه من الترجمة الألمانية لديوانه التى قام بها فون هامر وظهرت فى شتوتجارت (١٨١٢ - ١٨١٣) . وفى يولية سنة ١٨٥٦ ارسل اليه كوول نسخة من رباعيات الخيام التى نشرها أوزلى ، ثم أعقبها بنسخة أخرى مخطوطة حسنة الترتيب فى يونية سنة ١٨٥٧ ، ولم يلبث الخيام ان ملك على فيتزجرالد حسه ، فتحمس لترجمة الخيام ، حتى ظهرت الترجمة .

من قراءة الفصل الاول من الكتاب - ويمكن تسميته « قصة ظهور الترجمة » - نلاحظ عدة ملاحظات :

اولا : عن الصداقة العلميةوكيفتكونمثمرة ، فلو لم ينهض كوول لاشباع غريزة صديقه فى السعى وراء المعرفة، ولو لم يمده بالمخطوطات ، وهو بعيد عنه بآلاف الأميال ، ولو لم يساعده فى الترجمة كما سياتى فيما بعد ، لما خرج هذا العمل الأدبى الخالد الى الوجود ، وكما كان كوول معاونا لفيتزجرالد ، كان الأخير معترفا بالجميل فقد صرح وهو فى قمة مجده وشهرته « لقد ترجمتها - أى الرباعيات - من اجل كوول ونزولا على رغبته » .

ثانيا : ان الحركة الاستعمارية فى القرن الماضى لم تكن تقف عند حد استعباد الامم ، وسلبها مقوماتها الاقتصادية فحسب بل كانت أيضا تمد يد السلب والنهب الى المقومات الانسانية لهذه الدول ، فخلال هذا الفصل من الكتاب نقرأ عن المخطوطات التى كان كوول يرسلها لصديقه مصرحا بأنه اشتراها بثمن بخس ، أو حصل عليها بلا ثمن « على سبيل الهدية مثلا » ومن هنا وبهذه الطريقة أقام الاوربيون مكتباتهم الضخمة العامرة بالمخطوطات مثل مكتبة المتحف البريطانى ومكتبة المكتب البريطانى فى الهند .

ثالثا : نرى صورة طريفة لما يتكبده المؤلف الناشىء من مشقة فى سبيل نشر عمله حتى ولو كان هذا العمل فى شموخ رباعيات فيتزجرالد ، فهو يسعي ويجد ويجتهد اكى تكتب المجلات عن هذا العمل ، ويكتب باسم مستعار حتى ظهور الطبعة الثالثة من الكتاب .

ويختم آربرى الفصل الأول من كتابه بتعليقات النقاد على ظهور رباعيات فيتزجرالد : فها هو جون روسكين الناقد المشهور يكتب الى فيتزجرالد قائلا « أرجوك : كثيرا منها .. كثيرا .. كثيرا واكون لك جد شاكر وممنون » كما كتب عنها ج.ب. نيكولاس « انها عمل شاعر وترجمة شاعر .. لا ليست ترجمة وانما هى استيحاء شعرى » .. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يتحدث باستفاضة عن نادى عمر الخيام فى لندن ، وعن الزهرة التى أتى بها وليم سمبسون من بئر على قبر الشاعر الخيام فى نيسابور وغرسها فى حديقة القصر الملكى ، الى غير ذلك من الفقرات ذات الطابع الصحفى والتي لا تفيد القارىء أو الدارس لفيتزجرالد آو عمر الخيام كثيرا أو قليلا .

وفى الفصل الثانى من الكتاب يتحدث آربرى عن « قصة الترجمة » ، فيبدأ بمقدمة عن التعليقات التى تبودلت حول الترجمة بين كوول وفيتزجرالد ، وعن المساعدات اللغوية التى أمده بها،فالمعروف أنه حينما بدا فيتزجرالد ترجمة الرباعيات كانت معرفته باللغة الفارسية محدودة ويقول الناقد طومسون : « ان اخطاء فيتزجرالد لم تكن قليلة لكنها أيضا لم تكن كثيرة اذا تذكرنا عظم المادة بالنسبة الى معرفته المحدودة باللغة وبالأدب الفارسى » ، ويقدم لنا هذا الفصل ايضا قائمة ببعض الكتب التى استفاد منها فيتزجرالد عند الترجمة ولم تكن كثيرة ، كما نعلم أن فيتزجرالد ترجم بعض الرباعيات اولا الى اللغة اللاتينية «كمحاولة أولىلوضع الخيام فىقالب ولغة أجنبيتين » وكان فيتزجرالد ابان الترجمة يشكو لصديقه مر الشكوى قائلا : « واحسرتاه ان الفارسية لغة جميلة حقا بمقدار ما تعبر هذه الكلمات لولا أن أجروميتها محدودة » . ثم يورد آربرى بعد ذلك حديثا عن المراسلات التى تبودات بين كوول وفيتزجرالد حول بعض الأبيات التى اغلق فهمها على فيتزجرالد ، وبعض ردود كوول مقارنا أبيات الخيام بأبيات اخرى فارسية لشعراء آخر ، ولا يورد آربرى كل الخطابات وانما يحيل القارىء الى كتاب آخر اسمه « ما بقى عن ادوارد فيتزجرالد من خطابات واعمال ادبية » . “Letters and Literary Remains of Edward Fitzgerald” (1)

وثمة ملاحظة على ما ورد فى هذا الفصل من قول آربرى ان فيتزجرالد ما ترجم بعض الرباعيات أولا الى اللاتينية الا كمحاولة أولى لوضعها فى لغة أجنبية : اذ يمكن ان ينهضسبب آخر لذلك : وهو ان فيتزجرالد كان حائرا بين شاعريته الدفاقة وبين اعجابه اللامتناهي برباعيات الشاعر الفارسى : فهو يريد أن ينقلالرباعيات بأصلها وحذافيرها ، وخيالهوانفعاله بالعمل الأدبى يابيان عليه ذلك ، فنقلها الى لغة اجنبية عليه أيضا .. حتى ينقلها بدقة (يقرر آربرى أن الترجمة اللاتينية اقرب الى النص الفارسى) ، ولكن شاعريته لم تلبث أن تغلبت عليه . فصرف نظره عن الترجمة اللاتينية واستوحى النص فى ترجمة انجليزية .. وتحضرنى ملاحظة شخصية على هذا

(1) جمع الخطابات : و.آلدس رايت W.A., Right

الموضوع : فقد حدث ان اجتمع فى يدى فى وقت واحد نسخة معتمدة من رباعيات الخيام بالفارسية ؛ ونسخة من ترجمة الشاعر احمد رامى لها فى العربية ؛ ولم أوفق للاسف فى مطابقة رباعية واحدة من رباعيات رامي باحدى الرباعيات الفارسية : مما يبين انه هو الآخر قد استوحى النص ولم يترجمه : فترجمة شاعر لشاعر دون اضافات أو تحويرات شىء من قبيل المستحيل .

فى الأجزاء الثلاثة الأخيرة من كتاب آربرى نجد صعوبة فى العرض ، فقد ترك قصة الرباعيات الى الرباعيات ذاتها :ففى الجزء الثالث نجد عدة حواش (Appendix) من الصعب عرضها لاحتوائها على موضوعات عديدة متفرقة ، فهناك حاشية عن نسخة أوزلى وهى النسخة الاولى التى رآها فيتزجرالد ، وهناك حاشية عن بعض أخطاء فيتزجرالد فى الترجمة : الى غير ذلك من المسائل التى اعتمد فيها الاستاذ آربرى على ملاحظات شخصية بحتة من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى لم يقدم النصوص الفارسية للأبيات التى اكتشف فيها هذه الأخطاء مما يقلل من قيمتها للدارس المتخصص . وفى الجزء الرابع من الكتاب اعاد نشر رباعيات فيتزجرالد دون تعليق على الاطلاق ، أما الجزء الخامس والأخير ففيه شروح على هذه الرباعيات وتعليقات عليها ، ولعل القيمة الوحيدة لهذا الفصل أنه بين كيف ابتعد فيتزجرالد عن النص الفارسى . فمثلا الرباعية التى مطلعها :

بدوران السنين .. من ديسمبر الى ابريل
ذهب مئات الألوف من امثال جمشيد وكيخسرو

جعلها فيتزجرالد :

ان الصباح يأتى بمئات الورود : هانت تقول
ولكن : قل لى أين يترك ورود الامس الذابلة ؟

وغير ذلك كثير .

ولعل قيمة الكتاب العظيمة والرئيسية هى تبيان الخط الفاصل بين عمر الخيام الشاعر وفيتزجرالد الشاعر أيضا ، خاصة وقد ارتبط الاسمان الى حد كبير واعتقد الدارسون أن فيتزجرالد هو مرآة الخيام أو نسخة منه ، وقد فطن المستشرق المعاصر كسيلك Csillik الى قيمة الكتاب فكتب عنه مقالا بعنوان « عمر الخيـــام الحقيقى » فى المجلة الإيطالية « الشرقيات Orientala » فى سنة ١٩٦٢ ، وخصص المقال للحديث عن قيمة الكتاب من هذه الناحية ومقارنته بالكتب الاخرى التى تناولت الخيام بالدراسة الجدية وحددها بأثنى عشر مرجعا معتمدا ، فليرجع الى نسختها الانجليزية بمكتبة جامعة القاهـــرة من يرغب فى البحث الجدى عن عمر الخيـام .

ابراهيم الدسوقى شتا



شهرية الفكر

يكتبها من باريس
الدكتور أنور عبد العزيز

المسرح الفرنسى اليوم

ذكرت فى مقال سابق أن القصة الطويلة تحظى ، بين مختلف أنواع النشاط الأدبى فى فرنسا ، بالقسط الأكبر من النجاح اليوم ، وان المسرح والشعر آخذان فى الذبول نسبيا اذا قورنا بالرواج الذى تلقاه القصة الطويلة . ولعل دليل هذا ما يجرى اليوم من جدل واحتجاجات فى الصحف والمجلات الأدبية حول ضرورة انقاذالفن المسرحى من الموت باعتباره اداة كبرى لنشر الثقافة . ولعل أهم ما نقرؤه فى هذا المقام مقال طويل فى عدد فبراير ١٩٦٥ من مجلة « العصور الحديثة» بقلم ناقدة المسرح المعروفة السيدة رينه سوريل R. Saurel بعنوان « اصلاح نظام المعونة للمسرح الخاص » .

والمعروف ان الدولة منذ أكثر من ثلاثين عاما تقدم للمسارح الخاصة معونات مختلفة حتي تنقذ هذا الفن من الفناء ، هذا عدا المسارح القومية التى تديرها وتشرف عليها اشرافا كاملا . تقول الناقدة أولا أن خطة اللامركزية التى اقرتها الحكومة منذ ١٨ عاما كانت بمثابة تشجيع للفن المسرحى فى الاقاليم ، دون باريس ، وان هذه الخطة تجعلنا ننسى المثل القائل بأن باريس هى الواحة الخصبة ، وبقية البلاد صحراء ، بل نكاد نقول اليوم ان باريس هى الصحراء . المهم فى هذا أن المسارح الباريسية ما تزال بسبب نقص مواردها تعمل فى « ديكور » عتيق بال « تخرج منه رائحة كريهة تشبه رائحة جثة عفنة يستنشق النقاد والممثلون والجمهور منها مايجعلهم يقيئون » ـ غير ان الاخطر من هذا أن ما تسميه وزارة الثقافة « اصلاحا » يجعل من مديرى المسارح « بقالين » يحرصون على عدم الخسارة فى تجارتهم ، الأمر الذى يضطرهم الى اختيار المسرحية التى تعجب الجمهور العادى ، وتكون بمثابة تسلية وترفيه ، دون النظر الى قيمة ثقافية أو فكرية ما . ولولا أن المخرجين « صيادون مهره » تمكنوا من منع الفن الدرامى من الانزلاق الى الهوة « التبسيطية » لمات هذا الفن ميتة لا حياة بعدها .

فهل معنى هذا أن المؤلفين يهبطون ، أو عليهم أن يهبطوا الى مستوى الترفيه دون « السمو الفنى والادبي » ؟ وهل من كان منهم عبقريا بمعنى الكلمة يستطيع هذا ؟؟ أو هل نترك التاليف المسرحي بين يدى مؤلفين من المرتبة الثانية أو الثالثة ، يتنعون بالقليل من الكسب ؟ ثم ماذا ؟ هل معنى تشجيع مسارح الاقاليم ان يترك الكاتب المسرحى باريس كلها ليعرض مسرحيته فى الريف ، وبذلك يصح القول بان باريس هى « الصحراء » والاقاليم هى « الجنة » ؟! لقد حاول الكاتب المسرحى اوديبرتى Audiberti هذا فى أجمل مسرحياته « الفارس الوحيد » (Le Cavalier seul) حيث قدمها للسلطة المختصة بوزارة الثقافة ، التى حولتها بدورها الى أحد المسارح المتواضعة فى مدينة ليون ـ وظل أوديبرتى ينتظر خمسة عشر عاما ، الى أن تذكر مدير المسرح ، وارسل له ردا .. وبالرفض !! السبب ؟ ان « الفارس الوحيد » لا يمكن فى نظر المدير المبجل أن تلقى رواجا

.. وبتعبير اكثر واقعية ، لا يمكن ان تساعد على ترفيه شعب ليون .

لعل هذه الحقائق هى التى تجعلنا نفهم السبب الذى جعل الجزء الأكبر من مسرحيات اليوم ذات اصل اجنبى ، يترجمها مترجمون مختصون فى فن المسرح الى الفرنسية وغالبا ما يوافق المؤلف على هذه الترجمة .. وثمة ظاهرة اخرى تعلل صحة هذا، وهى ان جزءا لا بأس به من مسرحيات اليوم قد مرت على تأليفه مدة طويلة وسبق تمثيلهفى فترات متقطعة ثم فكر مديرو المسارح فى اعادة تمثيله اليوم كما سنرى ، فاهم المسرحيات اليوم : السيد بونتيلا وخادمه ماتى (1) للمؤلف المسرحى الشهير بريشت ، الفنلندى الاصل ، وهى مسرحية مكتوبة باللغة الفنلندية ترجمها الى الفرنسية بموافقة المؤلف ، المخرجميشيل كادو ، وسوف نحدث القارىء عنها هنا اليوم ، الى جانب مسرحية دونوجو Donoogo لجول رومان ، والتى يرجع تاليفها الى علم ١٩٢٠ ، ومسرحية « لابد من المرور من السحب » (٢) للكاتب المعاصر فرانسوا بييدو ، وهى من المسرحيات القليلة التي يمكن القول عنها انها فرنسية « لحما ودما » .

●

يتحدث هنرى جوهييه احد نقاد المسرح الحديث فى مجلة « الدائرة المستديرة » عدد يناير ١٩٦٥ عن هذه المسرحيات الثلاث ، وتمثل الاولى الآن فى المسرح القومى ، والثانية فى الاوديون ، والثالثة فى مسرح البيجال .

السيد بونتيلا وخادمه ماتى :

نحن فى صيف عام ١٩٤٠ ، والكاتب « بيرتولت بريشت » فى فنلندا ، انه يشعر بحاجة ملحة فى السفر الي بلاد بعيدة .. ربما الى روسيا ، لكن كيف يستطيع ذلك واوروبا كلها تشتعل بنيران الحرب ؟ ثم ان الشاعرة الفنلندية هيللا وليجوكى واسرتها قد نزلتا ضيوفا عليه ، ولا بد من ان يبقى .. وطبيعى ان يجرى الحديث عن الادب والشعر بين مؤلف الدراما والشاعرة .. وجرى الحديث فعلا .. جرى حول القصص والاساطير القديمة فى فنلندا ، ثم تطرق الى مقارنة هذا العالم الذى تصوره الاساطير بعالم اليوم .. ويجلس بريشت على مكتبه ، هكذا يقول ، ليكتب مسرحية ما .. وها هو ينظر من النافذة فيرى حقولا شاسعة ، خضراء يانعة ، ورجلا سميكا حوله بعض افراد يعملون فى الزراعة .. ويكتب بريشت المسرحية ، فلا تستغرق بين يديه اكثر من ثلاثة اسابيع ، صور فيها الرجل السميك ، واسماه بونتيلا تصويرا يكاد يكون « كاريكاتوريا » ، يذكرنا بشخصيات « الماريونيت » (ويعادل تقريبا الاراجوز او خيال الظل ، ولحد ما شخصيات مسرح العرائس) - كما يذكرنا احيانا ببعض شخصيات موليير مثل سكابان وسجاناريل مع بعض الفوارق . يتوالى ظهور بونتيلا فى مختلف المناظر ، ويتخذ ظهوره هذا شكل لوحة فنية كلها سخرية .. لانه لا يظهر الا وهو ثمل ، ومعه عبده الخاص ماتى ، واحيانا عدد من العبيد الذين يعملون فى الحقول التى يمتلكها . وان حدث ان جاءت لحظة لا يكون فيها ثملا « الى نهاية النهاية » كما يقول ماتى ، او عندما يصاب مؤقتا بداء « عدم الغثيان » (لان الاوضاع بالنسبة له دائما مقلوبة ، والغثيان هو الحالة الطبيعية له والعكس صحيح) ، نجده يصبح « تقريبا » انسانا ، و « تقريبا » هنا كلمة لها مغزاها البعيد ، لانه لن يكون انسانا . اما كلمة « انسان » فلا تنطبق عليه الا اذا كانت مصحوبة « بتقريبا » واذا ما انطبقت فانها تاتى لانه ينظر لماما الى الطبيعة . لكن ما هى الطبيعة فى نظره ؟ انها حقوله هو ، وغاباته واشجاره وزرائبه هو ، هكذا يقول أحد العمال الملتفين حوله ينتظرون بلا جدوى تلقي اجورهم ، لكن بدلا من ان يعطيهم بونتيلا اجورهم هذه نجده ، والكرم يملا نفسه ، يقدم لهم كوبا من شراب ما .. علي حسابه . لابد أن يتساءل القارىء - ولو أن المؤلف لا يقول هنا شيئا ويترك للمتفرج مهمة الكشف عن الحقيقة - ايهما افضل لهذا العبد المسكين : كوب من خمر أو شراب ما ، أم كسرة خبز له ولاولاده ؟ يقول جوهييه ان السؤال يغنى عن الجواب ، وانه قبل ان نتلقى جوابا .. يخرج بونتيلا من جيبه زجاجة خمر ، ويقضى بها على كلمة « تقريبا انسان » .. ويثمل من جديد .

●

وفى منزل بونتيلا تجرى احداث اخرى تسير سيرا متوازيا مع تلك التى تجرى خارجه : ان ابنته « ايفا » تحب الخادم العبد ماتى وتامل الزواج به ، ويوافق ماتى دون ان يشعر نحوها بعاطفة ما ، ولكن لا مانع فى نظره ان يتزوج ابنة سيدة ، وتجرى تجربة الزواج قبل حدوثه بان يفرض ماتى على ايفا نظاما قاسيا ليعودها كيف تعيش ، وهى ابنة السيد الثرى ، مع عبد متواضع مثله ، فهو يعلمها عمليا كيف تستقبله مساء عندما يعود من عمله ، وقد ارهقه هذا العمل طوال اليوم ، وعليها ان تستقبله بطريقة لا يشعر معها انه بورجوازى مثلها ، ولا بد لها ايضا من أن تغسل ملابسه وتصلح الممزق منها الخ ... وتفعل ايفا كل هذا راضية ، لكن حيث ان « الطبع يغلب التطبع » كما يقال عندنا نلاحظ ان جميع اعمالها وحركاتها واقوالها مصطنعة مضحكة ، وماتى لا يفهم بعضها فى حين انها تقصد ان تتحدث بلغته هو - اما ماتى فهو ليس اقل اصطناعا منها ، فهو فى محاولته التصرف والتحدث بما يشبه البورجوازية (لكي تفهمه ايفا) يصدر اقوالا هي فى ظاهرها رقيقة بورجوازية لكن لا معنى لها ايضا ، وتصبح حركاته « راقية نبيلة » لكن غير مفهومة بل ومضحكة . وهو هنا يذكرنا كما يقول جوهييه ببعض شخصيات موليير مثل سكابان وسجاناريل .

ويريد بريشت ان يخلص من هذا الى استحالة التقريب بين السادة والعبيد ، ويدل على هذا ان الزواج لن يتم ، وأن ماتي لا يستمر فى طاعة بونتيلا طاعة عمياء وبأن المسرحية تنتهى بان ينهال عليه سبا وضربا ، وبونتيلا .. يضحك فى ثمله ملء فمه ...

يقول جوهييه ان بريشت لم يكن يريد بهذه المسرحية التعبير عن « نظرية » سياسية او اجتماعية ، بل يريد فحسب ان يقول ان من المستحيل ان توجد همزة وصل انسانية خالصة بين السيد والعبد ، وان وجدت هذه الصلة ، كما يحدث فى المسرحية ، فهى تتجسم فى « شىء يتبخر » يقصد الخمر ، والخمر شىء ، والعدل او الصداقة او الحب شىء آخر ، لأن بريشت يجرب فى مسرحيته هذه التجارب الثلاث : عن العدل ، اغفل بريشت ذكر اى قانون

(1) Maitre Funtilal et son valet Matti, traduit par Michel Cadot, éd. L'Arche.

(2) Il faut passer les nuages par François Billetdoux, éd. Table Ronde.

يربط بونتيلا بماتي ، وعن الصداقة نجده قد اثبت فشلها بينهما ، وعن الحب نجده ايضا قد اثبت فشله بين ايفا وماتي . لكن اذا كان من المستحيل صبغ علاقة السيد بالعبد بصبغة بشرية ، الا يمكن القول على الأقل ان هناك كفاحا ضد المبالغة في التفرقة الاجتماعية ، على مستوى الملكية ؟ يقـول جوهيبيه كذلك ان المسرحية صورة غير مباشرة لما اسماه جان جاك روسو في منتصف القرن الثامن عشر « اصل عدم المساواه بين الناس » والأصل هو الانسان نفسه ، والمدنية المسرفة التى ترك المجتمع نفسه لها ، ولو أن بريشت لم يترك العبد « ماتي » هكذا يذعن الى النهاية بل لا بد ان يشعر البائس ببؤسه ولا بد أن يتحرر غير ان القيمة الحقيقية للمسرحية تنحصر في أن المؤلف لا يهدف مباشرة الى توضيح « نظرية » تعنى هـذا ، بل هي في طريقة التعبير والحوار وترتيب المناظر ، وكلها تجمع بين اللغة الشعرية والخليط الرومانتيكي بين الهزل في تصوير بونتيلا كاريكاتوريا والجد التراجيدي في تصوير بؤس العبيد ، كما يريد فيكتور هوجو في « مقدمة كرومويل » حيث يرى ضرورة الجمع بين الهزل والجد باعتبارهما كل الحياة ، بشقيها مجتمعين .

لابد من المرور بالسحب :

اذا كان العالم الذى يصـوره بريشت خليطا من السخرية الموجهة ضد البورجوازية العمياء والمأساة التى تعيشفيها طبقة العبيد ، فان المجتمع الذى يقدمه فرانسوا بييدو في « لا بد من المـرور بالسحب » هزليـة من هزليات التقاليد الاخلاقية والاجتماعية القديمة في الريف ، الريف بحياته التى عرفها مطلع القرن العشرين ، هذا العصر الذى اسماه المؤرخون في فرنسا « العصر الجميل » . والفرق بين بريشت وبييدو هو ان هذا الأخير لا يضع طبقتين متباينتين الواحدة في مواجهة الأخرى ، بل يقدم لنا طبقة واحدة ، وهى تلك التى تريد « الوصول الى مناطق النور ، ولا بد لها لكى تصل من ان تمر بالسحب » ، انها محاولة لا يستطيع البعض الاستمرار فيها الى النهاية ، لان هناك افرادا يحاولون ولكنهم عندما يقتربون من السحب يقفون عندها ويعودوناد راجهم ، وهناك آخرون يعرفون كيف يخترقونها ويذهبون الى ما بعدها .. الى مناطق النور — لكن هل هنـاك حقا مناطق اسمها مناطق النور ؟ واذا كان الأمر كذلك فما هو هذا النور ؟ ان المؤلف لايجيب على هذا السؤال صراحة ، بل يقول للمتفرج : ان كنت تريد حقا ان تعرف هذا النور ، فمـا عليك الا ان تسأل من ذهبوا اليه ، الى ما بعد السحب ، ثم عادوا ..

نسأل من ؟ طبعا نسأل بطلة المسرحية ، مدام فيردوريه ، كلير المتصوفة الزاهدة التى « طهرت ، وطاهرت قلبها واستبعدتعنه كل ما يزيد عن الطهر والنقاء » تعيش كلير في رحلة نفسية نحو السحب ، نحو النقاء ، ولكنها تقابل في طريقهـا ابوابا تفتح وتغلق ، وما يفتح منها يفتح نحو نور قوى لكنه نور لا يعمى الأبصار ، لانه الحقيقة التصوفية . وما يفتح ثم يغلق هو النوع الذى يخفى وراءه ملذات الدنيـا الزائلة ، التى تغمض كلير عينيها ازاءها حتى لاتصبح « قطعة من نحاس كل صفاتها ان لها بعض الرنين » . ثم فجأة .. لا تستطيع كلير مقاومة النور .. فبعد أن كان هذا النور هادئا نجده قد أخذ يضايقها ..وتنقلب كلير انسانا آخـر ، يستطيع ان يطل من البـــاب الذى يفتح ثم يغلق ، وهى تتخذ هنا صورة رجل لا يميزه عن بقية الرجال الا ملابس النساء . انها الآن « رجـل » ، ورجل من رجال الأعمال ، ويحوطها افراد اسرتها جميعا الذين يصبحون هم كذلك من رجال الأعمال والمال .. وتنجح هذه الأسرة نجـاحا هائلا في اعمالها والحصول على مبالغ طائلة في التجارة والصناعة، وتظل كلير الشخصية الاولي لأنها تمتلك اكبر قدر من المـال والجاه ..

فلينظر القـــــارىء اين كـــانت واين هي الآن .. وليتساءل أين « النور » اذن ؟ يقول جوهيبيه : هل يقصـد المؤلف ان يثبت ان التصوف لم يعد امرا عمليا وأن المادة هى التى تسيطر على العقول ، وان الراهب لن يستطيع أن يظل راهبا مدى حياته حيال مغريات الدنيا ؟ ان الجـواب لدى شخصية اخرى : القس الذى يتحدث الى كلير ويقول لها في مجال معين : اظنك يا سيدتي تسيرين نحو مكان القديسين — وفي مجال آخر : اسمحى لى يا سيدتى ان اقول لك ان الشيطان يلبسك . اذن الجواب هو — كما يقول القس نفسه : ان هـذا لا يهدم ذاك ، وكما يقول جوهيبيه ان كلير ، رمز كل انسان ، تحلم في الخيال وفي الحقيقة ، وان الحلم كلمة تجمع بين حلم اليقظة وحلم السبات .. لكن على الا ننسى حقيقة اخرى هامة ، هي الحياة بعينها ، يعني ان كلمالك مملوك ، فالأم تمتلك اولادا لكنها ملك لهم ، والثرى يمتلك ثروة ولكنه عبد لها .. ولا بد من ان يواجه كل منا العالم وسط تيارات الهواء ويعـرف ان السلوك في الدنيا ليس بالأمر البسيط ، وان التحرر من قيد ما لا يتم الا وهو مصحوب بافلاس ما ، كما يحدث منتحطم بيوت الزوجية ومن قتل للنفس وللآخرين .. على انه لا يجب ، كما ترى كلير ، أن ناخذ فشل الحياة على هـذه الصـورة كوسيلة التنديد بالطموح الدنيوى ، لان الطموح يعنى الحقيقة ، ولو ان الحقيقةكذبة كبرى لانها في ذاتها الزوال والعدم .. اذ لابد ان ياتي اليوم ، هكذا يقول القس لتلك المراة الرجل التى اثرت واعدت نفسها ضمن أصحاب السعادة ، لابد ان ياتي اليـــوم الذى تسقط فيه الأقنعة ويعـود النــــاس جميعا الى حيث كانوا .. الى العدم .

دونوجو :

ويظهـر رجـــال المال والاعمـــال في هزلية « دونوجو » بصورة اخرى ، حيث يبين لنا جول رومان على مستوى انساني، أكثر « انسانية » من فرانسوا بييدو في مسرحية «السحب» — هكذا يقول جوهيبيه — بمعنى انه يصور الأثر النفسى والاجتماعى الذى يتركه بريق الذهب والرغبة في استغلال المـال لتكديس كميات منه تتزايد الى لا نهاية ودون ان يشبع الفرد منا .. الأثر الذى يتـركه في نفس البشر . ان « دونوجو » تبين كيف يستغل الانسان الانسان ، وكيف يتواطأ البورجوازيون مع بعض المتعلمين ليستغلوا ذوى النفـوس الطيبة ويسرقوا اموالهم . ومحور المسرحية بسيط للغاية : عالم من علمـاء الجغرافيا في باريس ، يعلن انه اكتشف في مكان ما من العالم ، « فيما وراء البرازيل » مدينة تحوى ارضها كميات لا حصر لها من المعادن الثمينة ، وانه انشأ شركة مساهمة كبرى لاستغلال هذه الثروة، ويعبر في بلاغة « تجارية » لا يتسرب الشـك اليها عن الآمال العريضة والثروة الطائلة التي يمكن ان تدرها المساهمة في هذه الشركة ، كما يوضح لمساهمي المستقبل امكان توسيع رقعة تلك المدينة وانشاء المباني والمنشآت الضخمة بها ، ويقبل المساهمون على مقر الشركة ، ويدفع كل منهم ما يدفع ، ويسافر من يريد

ان يهاجر منهم الى البرازيل ، ومعهم العبقرى صاحب الفكرة ، لينشئوا هناك شركة « دونوجو - تونكا » . وهناك فقط يتضح ان لا مدينة ولا مناجم ولا ذهب . غير انه لا يجب ان يخطر على البال ان عالم الجغرافيا هذا محتال .. ابدا .. ان ابحـــاثه العلمية هى التى دلته على وجود هذه المدينة فعلا ، وهو واثق تمام الثقة ، « وثقته هذه لا تقل عن ثقته بوجوده » ، كما يقول رومان ، من هذا الكشف الخطير ، ولكن .. ماذا حدث ؟ لقـد اخطأ العالم فى ابحاثه ، وينضم الخطأ العلمى الى الرغبـــة الانسانية فى الكسب ،فيخلقان معاً - كما يقول الناقد جوهييهـ تهريجا « لا يقل انسانية » عن هذه الرغبة ..

انه تهريج واقعى ، وهـــزل مؤلم ، يتولدان عن حقيقة شبه فلسفية : تلك الحقيقة هى أن الخيال يخلق الواقع ، والحلم يتولد عن عالم «عدمى» والعدمية الخيالية (تخيل وجود مدينة لا وجود لها فعلا) حقيقة فكرية لان المدينة الخيالية تتجسم فى عقول المساهمين بصور شتى هى فى ذاتها صور او لوحات فنية. وهكذا لا تصبح الحياة حلما ، بل يصبح الحلم هو الحياة .

لقد كتب جول رومان هـــذه المسرحية فى شبابه ، حين كان يتردد على مقاهى الحى اللاتينى ويختلط بالطلبة وبتهريجهم .. وهو يذكر فى مذكراته الخاصة انه اراد ان يجعل من « دونوجو » شريطا سينمائيا ملونا .. وربما كان على حق فى هذا - وهنا يقول جوهييه أن مجموع اللوحات التي تتكون منها المسرحية ، بالاضافة الى الاحداث المتوالية يمكن ان تكون « فيلمـا ملونا » جميـــلا ، بما فى ذلك مجموعة الاعلانات التى نراهـــا قبـــل وخلال العرض السينمائى .







تقدمها
نجاة شاهين

القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني والنقد الأدبي

في كلية دار العلوم ، نوقشت الرسالة المقدمة من السيد عبده عبد العزيز قلقيلة بعنوان «القاضى على بن عبدالعزيز الجرجانى والنقد الادبى » لنيل درجة الماجستير فى الآداب ،

ويعد القرن الرابع الهجرى الذى عاش فيه الجرجانى من أنشط العصور الماضية فى النقد الادبى ، فقد ازدهرت فيه الدراسات وتنوعت مناهجها وتعدد أعلامها ، وكان القاضى الجرجانى احد أولئك الاعلام ، وهو شخصية مستقلة ، ممتازة تمثل منهجا مستقلا ، واتجاها خاصا فى دراسة الادب ونقده ، ولهذا كان الباحث موفقا فى اختياره هذا الموضوع الذى لم يتعرض له احد بالدراسة العلمية المنهجية المقارنة الجديرة به .

وقد رسم الباحث لبحثه منهجا سليما كما اقتضاه عنوان البحث ، فجعله بابين :

الباب الاول درس فيه شخصية الجرجانى ، فتحدث عن اسمه ونسبه ، وحقق سنة ولادته ووفاته ، فجعل ميلاده بين سنة ٣٢٣ ، ٣٢٥ هـ ، ولم يكن ذلك معروفا من قبل . اما وفاته فكانت سنة ٣٩٢ هـ ، وكان الشائع أنه مات سنة ٣٦٦ هـ ، وعرف باخوين له هما ابو بكر وابو جعفر ، وألقى بعض الضوء على اسرته ، فذكر انها اسرة عربية ، ولو انهـا فارسية الدار والوطن ، شأنها فى ذلك شأن كثير من الاسر العربية التى جاءت مع الفتح العربى واستوطنت بلاد العجم فنسبت الى هذه البلاد أو الى مدنها الرئيسية . وقد تولى الجرجانى فى حياته منصبين : قاضى جرجان قبل سنة ٣٦٦ هـ على يد الصاحب بن عباد ، ومنصب قاضى القضاة على يد فخر الدولة بعد موت الصاحب بن عباد سنة ٣٨٥ هـ ، وقد ظل فى هذا المنصب حتى مات سنة ٣٩٢ هـ .

أما مؤلفاته فاهمها تفسير القرآن الكريم ، والوكالة ، وتهذيب التاريخ ، وصفوة التاريخ ، وديوان شعرى ، ومجموعة رسائل ..

اما كتاب « الوساطة » فقد افرد له فصلا خاصا فى الباب الثانى .. وثق فيه الكتاب ، وحقق اسمه ومادته ، ونسبته الى صاحبه ، ثم وصف مخطوطاته ونقد طبعاته .

واهم ما نخرج به من دراسته للوساطة هو نقد الباحث لاسلوب الكتاب ، فقد رأى أنه لا يعكس ثقافة أجنبية ولا مصطلحات علمية غير ما تخلله من جمل فضائية تسربت اليه من الحياة العملية للجرجانى .. كما قارن بينه وبين أسلوب الجاحظ فى البيان والتبيين .

وفى الباب الاول ايضا درس الباحث شعر الجرجانى وبين احتفال مؤرخى الادب به ، واوضح أنه من شعراء العلماء ، ولفت النظر الى ترجمة ابى اسحق الشيرازى له ودلالة ذلك على قيمة شعره ، فرغم انه يترجم له فى كتاب طبقات الفقهاء نجده لا يذكر من كتبه سوى ديوان شعره ، وكان مقتضى الحال ان يذكر كتاب الوكالة ، وقد ذكروا انه تعرض فيه لاربعة الاف مسالة ، ثم ناقش الحاق الثعالبى له بالبحترى ، فوازن بين شعر الاثنين وسلم بوجهة نظر الثعالبى ..

ولما كان ما وصلنا من شعره قليلا بالنسبة لاطراء المترجمين له فقد شرحه وتوخى الحذر فى الحكم على شاعريته ، ثم وزع هذا القليل على مختلف الاغراض واستوقفته جرأة الشاعر فى الغزل وصراحته فيه ، فتكلم عن التجربة الشعرية بين الواقع والخيال ، واستانس فى هذا بالقرآن الكريم .

وقد عاش الجرجانى وتأثر ببيئات مختلفة ، هى جرجان ونيسابور ، واصبهان والرى ، والعراق ، وطبرستان ، وخراسان والشام والحجاز ، وغزنة .

اما الباب الثانى فقد خصصه الباحث لنقد الجرجانى وجعله خمسة فصول ..

فصل تمهيدى فى نشاة النقد وتطوره الى عهده ، يقول الباحث انه حين شرع فى هذا الباب وجد نفسه يسير فى طريق مطروق ويتكلم كلاما عاما سبق اليه .. ولهذا فقد نهج نهجا جديدا خصبا .. وهو ان يقف عند النقاد الذين سبقوه ، والخطوات التى خطوها فى ميدان النقد حتى اذا ما وصل اليه ، ذكر ما خلص له وحده دون الباقين ..

وقد قام فى هذا الصدد بعملية حصر لكل من الفوا قبله ورتبهم حسب تاريخ وفاتهم ، ثم درس كتبهم وابرز رايهم فى كل موضع على حدة ، كل ذلك فى ايجاز وتركيز على ان يكون ما اثبته لهم مما عرض له القاضى الجرجانى بعدهم ، وهم بشر بن المعتمر فى « صحيفته » وابن سلام فى « طبقات الشعراء » والجاحظ فى كتابيه «البيان والتبيين» و «الحيوان» وابن قتيبة فى كتابيه « الشعر والشعراء » و « أدب الكاتب » والمبرد فى «الكامل» وابن المعتز فى كتابيه « طبقات الشعراء المحدثين » و « البديع » ، وابن طباطبا والصولى وقدامة فى نقد الشعر ، وأبو الفرج الاصبهانى فى الاغانى ، وابن العميد والآمدى والصاحب بن عباد فى « الكشف » .

وقد تتبع هذا التسلسل فجعله موضوع الفصلين الثانى والثالث من هذا الباب .

●

وفى الفصل الثانى تحدث عن ظروف تاليفه ، وقد جعله ذلك ينكلم عن أثر المتنبى فى الحركة النقدية ، والنقد الذى أثير حوله فى الشام ومصر والعراق ، فرأى كيف أن وجوده فى بلاد فارس دفع ابن عباد الى زيارته باصبهان ، وكان طبيعيا ان يتابى عليه المتنبى ، وقد أوضح أن دعوة الصاحب له ، لم تكن دعوة جدية يدعوها صاحبها ولا يتوقع الا أن تجاب بل انها دعوة وجهها وهو مستعد نفسيا لرفضها اكثر مما هو متوقع أن يستجيب المتنبى لها .

واذن فلم تكن رسالة الكشف انتقاما من المتنبى لهذا الرفض وبالتالى لم يكن الصاحب فيها متحاملا عليه ، ولا متعصبا ضده ، ولم يؤلف الجرجانى وساطته لما كتب الصاحب رسالته. والباحث لم يسبق فى هذا الرأى ، فكل المؤرخين ، قدماء ومحدثين ، قد اجمعوا على أن رفض المتنبى دعوة الصاحب كان السبب فى رسالة الكشف ، وان رسالة الكشف كانت السبب فى الوساطة .

وبقراءة الوساطة لاحظ الباحث أن الجرجانى اختار فى وساطته أسلوبا خاصا فى الخطاب لخصم المتنبى ، كما لاحظ ظهور أساليب قضائية فيه ، مع قلة المحسنات البديعية ، والازدواج هو اللون الواضح فيها ، اما السجع فيكثر فى الصفحات الثلاث الاولى ويقل بعدها بسبب الدخول فى الموضوع والانفعال به وحده ، مع كثرة الجمل الدعائية المعترضة ، وطول الفصل بين المعطوف والمعطوف عليه .

اما منهج الجرجانى فى وساطته ، فيشتمل اولا على قياس الاشياء والنظائر ، ثانيا المقامة .

ولم تكن هاتان الطريقتان هما كل ما دافع به الجرجانى عن المتنبى فى الوساطة ، ولكنه سلك أيضا طريقة ثالثة ، وهى مناقشة ما اخذه النقاد على ابى الطيب ، وقد بلغت هذه المناقشة ذروة الفن ، وقد كانت الوساطة فنية أيضا بما اشتملت عليه من آراء ونظرات وصور نقدية وبلاغية ، على جانب كبير من الاهمية . وقد افرد لهذه الآراء والنظرات والصور الفصل الثالث من الباب الثانى ..

واهم الآراء النقدية التى تضمنها كتاب الوساطة هى : النقد الجملى ، حياد الناقد ، مقومات الشخصية الادبية ، وهى الطبع والذكاء والرواية والدربة ، مذهب التاثيرية ، وحدة القصيدة، اثر البيئة فى الادب ، القيمة الفنية للادب ، رأيه فى المتنبى ، انتصاره للشعراء المحدثين ودفاعه عنهم ، خوضه فى السرقات الادبية وتفصيله القول فيها وفى انواعها بما لم يقله احد قبله ولا بعده ..

كما تحدث عن عمود الشعر ، ومزج الشعر بالفلسفة ، والغموض فى الشعر ، واثراء العربية بكلمات اجنبية ، والايجاز .. ولم يكن النقد وحده فى كتاب الوساطة بل كانت معه البلاغة فى اكثر من موضع .

●

وفى الفصل الرابع تعرض لاثر القاضى الجرجانى فيمن ألفوا بعده فى النقد الادبى ، فرد بعض آراء من أتوا بعده الى اصولها من كتاب الوساطة ، ومن النقاد الذين وقف عندهم .. ابو هلال العسكرى فى الصناعتين ، الباقلانى فى اعجاز القرآن ، المرزوقى فى شرح الحماسة ، الثعالبى ، وابن رشيق ، والخفاجى ، وعبد القاهر ، وابن بسام ، وابن الاثير ، وابن خلدون ، وقد قرر أن كل ناقد عربى بعد الجرجانى قد قبس من نقده قبسة وقد اقتضى هذا مصاحبته وتعقبه لمن تبعوه أربعة قرون .

ومن اهم ابواب الرسالة وأكثرها جدة الفصل الخامس الذى حاول ان يضع فيه الجرجانى ويقيمه بميزان النقد الغربى ، فوقف مع آرائه التقدمية على الصعيد الدولى ونظر اليه نظرة عالمية ، فقد لاحظ من خلال قراءاته المتنوعة توافق كثير من آرائه مع آراء نقاد الادب فى الغرب ، ولهذا قرر أن يضعها معها ويقارنها بها ، ومن هؤلاء النقاد أرسطو وهراس وبوالو ، وكولردج ، وماتيو ارنولد ، وبلاكمور ، وجونسون ، وت. س. اليوت ، وسانت بيف ، ومونتسكيو ، وجورج ساند، وبودلير ، وادمون ولسن ، وجوزيف اديسون ، وغيرهم . وقد التقى الجرجانى بهم او التقوا به فى الآراء الآتية : النقد الجملى ، الخطأ فى الشعر ، الحياد فى النقد ، الطبع ، الذكاء ، الرواية ، الدربة ، لغة الادب التاثرية ، اثر البيئة فى الادب ، القدماء

والمحدثون ، السرقات الادبية ، الغلو ، التذوق الادبي ، الايجاز ، اثراء اللغة بكلمات أجنبية ، مناهج النقـد ، التخصص في النقد ، تأثر الادب بخلقة صاحبه .

●

وأهم النتائج التي خرج بها من هذه الدراسة هي :
أولا : أن الجرجاني كان معتزلي المذهب ، أما ثقافته فعربية ويغلب عليها الطابع العربي بلونيه الديني والادبي ، ولم يكن يعرف لغات أجنبية اللهم الا الفارسية بحكم المنشأ والوطن .

ثانيا : أنه وضع حدا لاضطراب المؤرخين وهم يذكرون مؤلفاته بين « تهذيب التاريخ » و « صفوة التاريخ » فقد أوضح انه ألف تهذيب التاريخ وأهداه للصاحب ، أما صفوة التاريخ فهو اختصاره تاريخ أبي جعفر الطبري في مجلد واحد .

ثالثا : حصر أغراض شعره في الوصف والاخوانيات والمدح والحكم والغزل ، ورجح أن يكون باعه في الشعر والادب والنقد أطول من باعه في التفسير والتاريخ والفقه .

رابعا : انتهى من دراسة عصره الى أن تكيفه مع الظروف السياسية لم يكن تكيفا ايجابيا كما لم يكن تكيفا سلبيا .. وانما كان شيئا بين بين ، فهو لم يكن غنيا ولا فقيرا ، ومنصبه الذي كان يشغله وان لم يكن سياسيا الا انه لا ينأى بصاحبه عن السياسة ، وكان تكيفه مع المقومات الثقافية تكيفا عميقا .

خامسا : أثبت وجود وعي نقدي منذ وقت مبكر ، فالشعر الجاهلي الذي كان يحتل من تاريخنا الادبي مركز القمة أو قريبا منه ، قد تناولته من قبل يد النقد والتثقيف ، لكن أسلافنا العرب لبداهتهم أو فطرتهم لم يكونوا يعنون الا بالبناء الادبي في شكله النهائي ، أي بالهيكل الفني المتكامل ، ولهذا فمن المؤكد انه اذا كان قد ضاع من تراثنا شعر كثير ، فقد ضاع منه نقد أكثر ، وفي ضباب الزمن توارى عنا طور كبير وخطير من أطوار نقدنا العربي ، ومن هنا كانت مؤازرته للرأي القائل بأن طفولة النقد لا يمكن أن تكون قد امتدت الى أخريات العصر الجاهلي .

سادسا : عرض للافكار عرضا تاريخيا وفنيا معـا ، فهي مسلسلة حسب وجودها في كتب أصحابها ، وهي خاضعة في عرضها لمظاهر تطورها ومراحل نموها .. فالنقد الجملي مثلا اشارة دالة أو لمحة خافتة في الكامل للمبرد ، ثم هو عبارة موجزة لأبي الفرج في الاغاني ، وأمر مفروغ منه عند الآمدي في الموازنة ، ونجيء الى الوساطة فنجده أمرا مقررا تقوم عليه عدالة الناقد .

سابعا : رفض دعوى المؤرخين بتحامل الصاحب على المتنبي وخطأهم في الربط بين تأليف الصاحب رسالته ، ورفض المتنبي زيارته .

ثامنا : رد على من نفى عن العرب فهمهم لوحدة القصيدة ، وقال ان نظرتهم اليها على أنها مكونة من وحدات مميزة ، هي الاستهلال والتخلص والخاتمة ، لم يقصد بها جعل هذه الوحدات مستقلة أو منفصلة ، وانما سموا هذه الاجزاء بأسمائها تمهيدا لما يراد من الشاعر في كل جزء منها على حدة ، ثم نفى أن يكون الحاتمي أو ابن طباطبا قد نقل كل منهما في ذلك عن أرسطو

كما رد القول بأن نقادنا القدماء لم يقولوا بعزل الدين عن الشعر اقرارا لمبدأ التحرر الفكري ، وقرر انه لا يمكن الفصل بين الفن والاخلاق لان العلاقة بينهما قائمة في أكثر من موطن .

والحقيقة أن السيد عبد العزيز قلقيلة قد نهج نهجا حبذا لو اتبعه الدارسون ، ذلك أنه في ختام دراسته قدم بعض المقترحات التي يمكن أن تكون مجالا لدراسات تالية لدراسته .. ومن أهم مقترحاته في هذا الشأن :

أولا : تسليط الاضواء على أسرة الجرجاني ونشأته باكثر مما فعل .

ثانيا : استمرار البحث لمحاولة معرفة اساتذته أو بعضهم على الاقل .

ثالثا : التنقيب في المكتبات ومراجعة المخطوطات رجاء العثور على كتاب للجرجاني .

رابعا : قراءة كتب الادب والتاريخ وجمع ما يمكن أن يوجد منسوبا اليه من الشعر والنثر .

خامسا : اهتمام الدراسات القادمة بالناحية التطبيقية في النقد ..

سادسا : الاحتفال علميا بمرور ألف سنة على وفاة القاضي الجرجاني بعد ثمانية أعوام من الان .

وقد استهل المناقشة الاستاذ أحمد الشايب الاستاذ بكلية الآداب ، فقال ان الطالب كان موفقا في اختيار موضوع دراسته لانه يمثل حلقة هامة في تاريخ النقد الادبي .

وذكر له وفرة مراجعه وطغيانها ، فقد بلغت مائة وسبعة وأربعين كتابا ، ما بين مخطوطة ومصورات شمسية ومطبوعة .

ـ المادة في جملتها سليمة ، والنتائج صحيحة كذلك .

ـ أسلوب البحث علمي فيه دقة واحتياط .

أما المآخذ .. فقد قسمها الى منهجية ومنها ادعاء الباحث انه نهج منهجا جديدا ، رغم أنه المنهج الطبيعي . وقد رد عليه الباحث انه لم يتبع أي من المنهجين المعروفين وهما : الذي يمضي مع الترتيب الزمني ، أو الذي ينظم قضايا النقد الادبي في سلك واحد بعد أن يرتبها حسب أهميتها أو حسب ظهورها ، واشتغال الناس بها .. ولكنه اختط لنفسه طريقة أن يقرأ الآثار النقدية للنقاد الذين سبقوا القاضي ويضع يده على ما استغله القاضي في الوساطة ذاهبا الى أن هذه الآثار انما هي الاساس والمرجع الذي بنى عليه كتابه .

والمأخذ الثاني يتمثل في السؤال التالي : كيف تقدم حياة الجرجاني على بيئته ، أيهما أسبق في الوجود : العصر أم المؤلف ؟

وقد برر الطالب مسلكه بأن شخصية الجرجاني كانت أقوى من عصره ، وكان هو نمطا مخالفا لامثاله من أهل زمانه ومن ثم لم يكن لعصره تأثير كبير عليه ، فليس الالمام بعصره والحالة هذه مما يقصد لذاته ، وقد تعرض له باختصار من النـواحي السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصـادية ليبرهن على أن تجاوبه مع هذه الاحداث لم يكن تجاوبا عميقا ، أما تكيفه مع المقومات الثقافية فكان تكيفا تاما .

ومن المآخذ المادية التى أخذها على الباحث، تزويده وتفصيله فيما حول الرسالة ومقوماتها . وفى رأيه انها ظاهرة فى دار العلوم .

ثم تحدث الدكتور احمد بدوى رئيس قسم البلاغة والنقد الادبى بالكلية ، فقال انه سعيد بهذه الرسالة ومقدر للجهـــد الكبير الذى بذله صاحبها فى سبيل انجازها ، وانه لمن السهل على أى قارىء لهاأن يلمح العناء الذى لقيـــه الطالب فى اعدادها .

أما أهم النقاط التى أثارها فهى أن الباحث لم يدرس نقطة التذوق الادبى دراسة عميقة ليبين هل كان الجرجـانى ناقدا ذاتيا أو موضوعيا .

وقد أجاب الطالب بأنه ذاتى فى تذوقه للادب وحكمه عليه وموضوعى فى مناقشته نقاد أبى الطيب خصوما كانوا ام انصارا .. كما أجاب بأن الفصلين الثانى والثالث من الباب الثانى قد تكفلا بتوضيح ذلك ..

كما أثيرت مناقشة خصبة حول تفسير كلمة «الطبـع» وكان ذلك بمناسبة قول الجرجانى : « الشعر علم من عـــلوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء والدربة » .

فالدكتور أحمد بدوى لا يرى أن تصوير الطبيعة فى غيـــر صورتها مخالفة للطبع ، لان الطبع عنده هو الاستعداد الفطرى وقد علق الطالب على كلام الدكتور احمد بدوى بقوله انه اذا كان الشـــاعر صاحب استعداد أدبى فانه بوســـاطة هـــــذا الاستعداد يستطيع تصوير الطبيعة تصويرا دقيقا متقنا .

وقد ختم الدكتور بدوى طبانة المناقشة بأن أقر نقد عضوى لجنة الحكم ، وقال انه لم يرد الغاء شخصية الباحث ، وانه لهذا سمح بطبع الرسالة على الرغم من وجود بعض أمـــور لا يقرها .

وقد نال السيد عبده عبد العزيز قلقيلة على رسالتـــه درجة الماجستير بتقدير ممتاز ، والرسالة فى ٣٤١ صفحة من القطع الكبير .



مناقشات

إعداد
إسماعيل المهدوي

هذا الباب يرحب بآراء القراء والاصدقاء ، فالحوار الخصب حول قضايا الفكر والادب هو المحرك الحقيقى للبحث والدراسة، والصراع بين الافكار هو الذى يشيع الحيوية والنشاط فى الجو الثقافى .

وسيكون من المفيد دائما للمجلة أن تلتقى مع قرائها فى هذا الباب . وسيكون من المفيد أيضا لهؤلاء المثقفين أن يسهموا بنصيب من الرأى فى توجيه المجلة .



التصوف - والرواسب الفكرية فى البلاد التى فتحها الإسلام



المجلة فى عددين متتاليين كتاب الدكتور أبو العلا عفيفى : « التصوف - الثورة الروحية فى الاسلام » . وقد تناول الكتاب هذا الاتجاه الاسلامى باستيعاب وعمق ، وهو بالاضافة الى ذلك يثير عدة تساؤلات عن الاصول الفكرية للتصوف الاسلامى ، خصوصا انه لم يبرز كظاهرة فى الحياة الاسلامية الا فى وقت متأخر بالنسبة للاتجاهات الاخرى : الفقه والكلام والفلسفة .

وقد كتب السيد امين رضوان صالح بدار التحرير تعليقا على هذا الموضوع قال فيه :

يثير كتاب الدكتور أبو العلا عفيفى عن التصوف الذى عرضته المجلة فى العددين السابقين تاملات كثيرة ..

والحقيقة أن النظر الى التصوف الاسلامى يتطلب تحديد نقطة الانطلاق التى ينطلق منها الباحث . ومن ثم فان العقيدة الاسلامية - باعتبارها نظرة شاملة للكون والانسان والحياة ، ولما بعدها : أى اليوم الآخر بما فيه من جزاء وثواب - هى أساس نظرتنا الى الاتجاهات الفكرية المختلفة فى الاسلام وخاصة التصوف .

وادراك هذه الحقيقة الجوهرية للاسلام كان متفاوتا بين المسلمين سواء أكانوا فى الصدر الأول أم بعدهم ، حسب استعداد النفس البشرية فى تحملها تبعات القيام بالعمل الذى تمليه تلك العقيدة .

وتاريخ الفكر الاسلامى واستقراء التيارات الفكرية التى تنازعته ترينا كيف أن التصوف امتزج بالاسلام وتلاحم معه مما جعل الباحثين مرة يجعلونه أصلا من أصول الاسلام ومرة ينفونه عنه ويعتبرونه واردا من الخارج . واذا نظرنا الى تاريخ الفكر الاسلامى نجده قد سار فى مسارات مختلفة فى استيعابه للمشاكل والقضايا وكان كل فريق له منهجه الخاص .

فالفقيه كانت مهمته دراسة الواقعة التى يواجهها دراسة منفصلة عن بقية الوقائع الأخرى أولا ثم ربطها بوقائع مماثلة لها وقعت فى الماضى ثم بعد ذلك يبحث عن حل لها من النصوص يأتى منطبقا عليها تمام الانطباق ..

أما المتكلم او المشتغل بعلم الكلام فقد اخذ منهجين مختلفين فى البحث ينطلق كل منهما من النقطة الاولى التى طرحت آنذاك ، وهى طريق المعرفة الموصل الى الله ، ثم معرفة الله نفسه فالاشاعرة أو الجماعة أو أهل الحق كما يسمون أنفسهم يرون أن طريق المعرفة الموصل إلى الله هو طريق شرعى ، وكذلك

معرفة الله نفسه يجب أن تكون شرعية.. ومعنى شرعى عندهم ، أن الكتاب والسنة هما اصل المعرفة ، فلا معرفة قبلهما ، والعقل قبل الكتاب والسنة ، ليس مطالبا بشىء ·· بينما كان المعتزلة أو القدرية الاولى كما يسميهم الاشاعرة يرون أن أصل طريق المعرفة الموصل الى الله هو طريق عقلى . فالعقل أولا ثم الشرع .. والعقل يعنى عندهم التسلسل المنطقى أو وضع النص على المائدة والنظر اليه من الخارج ثم انبنى بعد ذلك على هذين المنهجين اللذين يشكلان البناء الفكرى فى الاسلام ، الخلاف فى المسائل الاخرى مثل الايمان بالقضاء والقدر والصلاح والاصلح وصفات الله الخ ·· ونظرة سريعة الى هذين المنهجين الاساسيين توضح السبب الذى دفع الصوفية الى أن ينحوا منحى آخر فى فهم الاسلام ، ويرون فى فهم الفقهاء والمتكلمين فهما جافا اقتصر على المظهر دون المخبر فراحوا يخطون مسارا آخر ينفذون منه الى حقيقة الاسلا موجوهره .

وكان المسلمون قد ساروا منذ بدء الاسلام حتى نهاية القرن الثانى مقيدين بظاهر النص ، واعنى بالظاهر هنا ماتفيده اللغة من دلالة النص مبتعدين عن تاويله ، وخاصة المتشابه منه ، خشية الوقوع فى الذلل ومع بدء القرن الثالث حدث الالتحام الفكرى مع التيارات الاخرى التى احتك بها المسلمون فنشأ التاويل وقد أول المتكلمون النص المتشابه تأويلا لا يخرجهم عن دائرة الاسلام ومن ثم انقسم المسلمون الى سلف يقفون عند النص ، وخلف يخرجون بالنص من الدائرة اللغوية الى الدائرة الفكرية الواسعة مما أثرى اللغة نفسها وأثرى العقل واتسعت دائرة المعرفة الموصلة الى الله عما كانت عليه زمن ابى الحسن البصرى واضع النواة الاولى لمذهب أهل السنة . فاستخدم المتكلمون المنطق الارسطى بعد أن هذبوه من شوائبه يتحاجون به فيما بينهم سنة أو معتزله ، شيعة أو مرجئة ، والصوفية بين هؤلاء وأولئك يأخذون منهم ما يتفق ومنهجهم ويردون الباقى

●

ومن أهم المسائل التى تركز حولها انتباه الجميع مسألة ادراك اللامتناهى ، فالصوفية راحوا يدركون اللامتناهى بوسائلهم التى خطوها لأنفسهم وكذلك الفلاسفة والمتكلمون . ولكن وان اختلف كل منهم فى وسيلة الادراك فواضح أن كلا من الصوفى والفيلسوف لايمكنه أن يدرك اللامتناهى ادراكا عينيا اى ادراكا للذات ·· ومن هنا يأتى الخلط بين ادراك الوجود وادراك الذات · فالذات حسب المفهوم الاسلامى لايحدها الزمان أو المكان وليست متماثلة مع الحادث ، والانسان أيا كان ، حادث ونظرته محدودة ، وادراك الذات يحتاج الى مقاييس غير نسبية ، وهذا ما لا يملكه الانسان سواء أكان صوفيا أم فيلسوفا ، لا بالنفس ولا بالعقل . فالقول بأن الصوفى يدرك اللامتناهى ادراكا عينيا قول يحتاج الى دليل .

ثم تأتى بعد ذلك المؤثرات الخارجية فى الفكر الاسلامى بصفة عامة وفى التصوف بصفة خاصة ·· فالاسلام العربى انطلق من الجزيرة الى بلاد الروم وفارس والهند · وكانت هذه البلاد قبل ان يطأها الاسلام تتشكل وفق ايديولوجياتها التى تصوغ حياتها ومزاجها ، وهى تختلف عن ايديولوجية الاسلام فى كلياته وتفصيلاته ، فعندما جاءها الاسلام أقبلت عليه اما متخلصة من كل رواسب الايديولوجية القديمة فصيغت صياغة اسلامية خالصة فتمثلت الاسلام عقلا ونفسا ، واما أنها قد أبقت شيئا فى وجدانها ظل مترسبا فى أعماقها من بقايا العقيدة القديمة ، فعند التحول الى العقيدة الجديدة والالتحام معها برزت الى الظهور عندما انقدحت العقول الاسلامية نتيجة الاحتكاك الفكرى والمحاجة بين المسلمين وغيرهم وبين المسلمين أنفسهم ، فانطلقت تلك الرواسب من الاعماق تأخذ شكلا آخر يتحدد شيئا فشيئا كرد فعل للحركة العقلية فى القرن الثالث والرابع · وهذه الرواسب هى التى صاغت الكثير من مسائل التصوف فى شكل مفهومات جزئية كونت البناء الفلسفى للتصوف . فمثلا نرى أن ابن عربى - كما يتبين من كتاب « التصوف الثورة الروحية فى الاسلام » الذى عرضته المجلة - يخط أحد المفاهيم الاساسية للبناء الفلسفى الصوفى وهو مفهوم وحدة الوجود متأثرا فى ذلك بالأفلاطونية الحديثة · فالعالم والله فى نظر ابن عربى وحدة واحدة لاثنائية بينهما ولا تعدد ، رغم الكثرة الظاهرة · وهو يعتبر أن هذا بدهى لايقبل الشك · ويمكن التدليل على ذلك بطريق التجربة الصوفية ، ففيها يدرك الصوفى فى حال فنائه وحدته الذاتية مع الحق ·· وقد تمثل هذا حقا عند ابن عربى فى القول المنسوب اليه « العبد رب والرب عبد فليت شعرى من المكلف ان قلت رب فذاك عبد فانى يكلف » وهذا هو التمازج التام مع الذات والفناء الكلى فى المطلق ·

●

وقد اختلط على كثير من المتصوفة فهم بعض النصوص التى تتعلق بالرؤية أو المشاهدة ·· خاصة النص الذى يحكى طلب موسى النبى للرؤية وتعليق الله الطلب على مستحيل ، هو استقرار الجبل حال التحرك ·· فراحوا يطلبون المشاهدة والرؤية العينية ويجدون فى السعى اليها مستخدمين فى ذلك مفهوم اهل السنة فى ان الرؤية ممكنة · فالتعليق فى رأيهم على أمر ممكن ، وليس مستحيلا ، وهو استقرار الجبل حال التحرك ، فهذا الاختلاط فى فهم النص من جانب المتصوفة جاء نتيجة لعدم التقيد باتباع الطريقة الصحيحة فى فهم النص باداته الوحيدة وهى اللغة ·· فترك الصوفى خياله يشطح منقادا وراء قلقه من العالم الخارجى من ناحية وشوقه فى الوصول الى عين الحقيقة من ناحية اخرى · وهذا ماجعل ابن عربى أيضا يخلط بين ادراك الذات وبين ادراك الوجود ·· بين الحق فى ذاته وبين الحق يتجلى فى الخلق ... بين الصفات القائمة بالذات وبين كونها عين الذات · فهو يرى ان التفرقة بين الحق والخلق تفرقة منطقية تماثل التفرقة بين الجوهر واعراضه ، وأن الكثرة فى الوجود هى نتيجة أحكامنا على الموجودات ، أما حقيقتها فواحدة . وخلق هذه الأشياء اظهار للكمالات الالهية فى صورة جامعة يرى الحق فيها نفسه ،

وهاهنا نجد انفسنا مرة اخرى أمام منطلق الصوفية ، وهو النظر الى الشريعة بعين أخرى غير العين التى نظر بها الفقهاء والمتكلمون . فهى عين حددت طريقها من مجموع رواسب الأعماق المتبقية من العقيدة القديمة والتى تحولت الى مفاهيم خلال

الاحتكاك العقلى . فالتفرقة بين الحق والخلق مثلا هى تفـــرقة موضوعية أساسها الفصل بين الذات غير المتماثلة مع شيء ، وبين الأشياء المتشابهة مع بعضها الحادثة فى أصل الوجود . أما نظرية خلق الأشياء اظهارا لكمالاته الالهية ، فهى مزج من ابن عربى بين رؤيته النفسية المصاغة من مفاهيم الأعماق وبين رؤيته العقليـة المتأثرة بمفهوم أهل السنة فى الخلق والايجاد ،وهذا ماجعلهيكون مفهومينعن الله : اله وحدة الوجود المجرد من الصفات المشخصة، واله الأديان صاحب هذه الصفات .. ووقفة بسيطة عند هـذا التصور تحيلنا رأسا الى مفاهيم الأعماقالمترسبة فى وجدانالأفراد من خارج الاسلام ، والتى لم تكن قد انصهرت بعد فى بوتقة الاسلام انصهارا كليا ، كى تتضح لها الرؤية . وهذا ما جعل ابن عربى يحـاول جاهدا التوفيق بين التصورين ، لكنه لم ينجح ، وواضح هنا التأثر بالافلاطونية الحديثة فى نظريتها عن صدور العالم .

ثم ياتى بعد ذلك مفهوم الحب الالهى على طـول الطريق الصوفى ملخصا فى عشـق الذات العلية ، وثمت سـؤال عن مفهوم الحب : هل هو حب له سند أسلامى كما يرى صاحب الكتاب المعروض ، أو هو وارد من الاديان الأخرى ؟

فقد ذكر الدكتور ابو العلا عفيفى أن الحب الصوفى سنده الكتاب والسنة فكثير من الآيات والاحاديث تشير الى ان الله يحب ويحب » والواقع ان الحب عند الصوفية من أول مراحله حتى ابن الفارض قد سلك مســلكا آخر غير ما أرادته تلك الآيات والاحاديث التى تشير الى موضوع الحب ، رغم انهـا تعتبر عنصرا فى أساسه .. فالحب الذى تعنيه الآيات حب اتباع وامتثال ، وليس حب امتزاج وتحول كما فهمه الصوفية
وهذا المفهوم .. مفهوم الاتباع والامتثال جعل الانســـان واقفــا فوق الارض متماسكا بذاته مع العالم الخــارجى من جانب ، منطلقة نفسه من الداخل تستشعر اوامر الله ونواهيه فترتبط به أشد ارتباط ، والحب بهذا المفهوم أيضا جعل المسلم ينظر الى الحياة على أنها وسيلة لغـــاية أكبر هى أن يرضى الله . فلم يترك هذه الوسيلة كما تركها الصــــوفى ، بل استخدمها خير استخدام . فهو بهذا المعنى ولى الله والله وليه أما مفهوم الامتزاج والتحول أو الاتحاد والحلول فهو حبصنعه الصــوفية صـــنعا من معاناتهم الذاتية ونســجوه من حالاتهم الفردية المتشابهة مستندين الى أفكار فلسفية غير اسلامية . وهذا ما جعل الفقهاء والمتكلمين يقفون فى وجهه على طــول الخط .

أما صلة هذه المحبة بالمعرفة وأنها الطريق الوحيد لمعرفة الله ، فهل كان المتصوفة يعرفون الله أولا ثم أخذوا فى حبه والالتحام معه ، أم ان المحبة مرحلة أخرى تأتى بعد المعرفة ؟ فهذه مشكلة تتحدد اصلا عند بحث الطريق الموصل الى الله قبل معرفة الله . ولاشك ان الصوفية عرفوا الله أولا بنفس الطريقة التى عرفه بها المتكلمون على اختلاف مناهجهم . فبعد ان تشرب الصوفية طرق المتكلمين فى المعرفة الموصلة الى الله مزجوا تلك الطرق بمعاناتهم الخاصة فتكون لديهم طريق آخـر للمعرفة غير تلك الطرق المعروفة . ومن ثم كانت معرفة .. ذوق ونزوع »

ولكن أيا كان مفهومهم فى المعرفة فهو فى الحقيقة لم يخل من الاسس الرئيسية للمعرفة عند المتكلمين وخاصة اهل السنة اشاعرة وماتريدية . فحقيقة المعرفة عند الصوفية تبدأ اصلا من الحس ثم تتدرج بعـــد ذلك فى مراتب الرقى ، فيضعون اصطلاحات لتلك المراتب ، مثل القبض والبســط والوجـود والوجدان والمشاهدة والحال الخ ..

أمين رضوان صالح

« الدراسة فى العصر الجاهلى »

بقلم : الدكتور محمد جابر الحينى

الحديث فى الحياة الجاهلية يحتـاج من الـكاتب أن يكون حريصا وحذرا ، وخاصة حين يتناول الشعر الجاهلى فى تطوره حتى أخذ رسمه وصورته ، وبدت القصيدة الجاهلية بوضعهـا المألوف ، وذلك لان ما لدينا من أنباء هذه الفترة ـ بل الفترة التى تلتها ـ سواء أكان ذلك فى الادب أم فى الاجتماع أم فى السياسية قليلة ومضطربة ومصوغة فى صورة الاساطير ، أنباء تتميز بأن الخيال لعب فيها دورا فأحالها وشوه الحقيقة فيها، وهذا ملحظ يجعل الباحث كلما أوغل فى الدراسة بدت الظلمات تتكاثف بعضها فوق بعض ، فيدفعه العجز عن بلوغ الهـدف فى هذه الظلمات ، الى أن يستنبط لنفسه الوسائل ، عسى أن يخرج من الميـدان ظافرا ، أو يأمل أن يأتى ببحث عليـه مسحة الجدية والدرس العميق ، وان لم يصل الى نتائج واضحة تكشف عما خفى من هذه الحياة الجاهلية ، وذلك بأن يلتمس من البيئات القديمة ما حظيت بألوان من الفحص والدرس ، حتى تحددت فيها النظريات وأساليب النظر ، فيتأتى له مايرى فيه الشبيه أو النظير ، ثم يقيم الفروض وبعد يفرضأساليب النظر ، وينتهى به الامر الى رأى أو آراء يظن أنها تكشـف عن خفاء .

وهذا المنوج فى البحث مغر وخداع ، مغر لانه يسر طريقـا غير ميسرة لمـا فيها من عقبات لا يمكن التغلب عليهـا بمجرد الفروض والاعتقاد بالنظير ، وخداع لانه يصل بصاحبه الى نتائج لا يمكن أن تقبل علميا قبل أن نوقن أولا بأن القيـــاس سليم ، ولا يستطاع ذلك مهما تميزت المحاولة ـ القائمة عـلى الفرض وحده ـ بالجودة والذكاء ، ذلك لان بناءها يظل دائما

فى حاجة الى تدعيم والى أسانيد من الحياة الجاهلية نفسها ، والى أسس صلبة تثبت عليها ، تفرض نفسها على الدارسين ، كما تفرض نفسها على هذا البناء القائم فى هذه المحاولة ، التى قامت على الحدس ، الذى لم يكن بد من السعى اليه وقد بخل التاريخ بما يوجه الى اختيار اتجاه بعينه دون آخر ، أو الى استخدام أساليب الفحص والنظر لنصل بالدراسة الى ما يحقق الامل بالظفر ببحث علمى يستحق هذه الصفة .

ولست أقول هذا داعيا الى الكف عن الدراسة فى الحياة الجاهلية ، وانما لابين أن ميدانها ليس من اليسر الذى يراه البعض ، ولاحذر من استخدام نظريات خداعة، ولنقتصد أحرص اقتصاد فى الاندفاع والقول فى الحياة الجاهلية وتعليل الظواهر الفنية فى الادب، والاجتماع وبيان قواعده، والسياسة وعناصرها .

والدراسة فى الحياة الجاهلية فى أشد الحاجة الى مادة لا تكذب ولا تضلل ، وهذا لا يتأتى الا بجهود تبذل ، ورهبنة فى هذه السبيل لا تهن ولا تتحول ، فى حاجة الى الكشوف الاثرية التى تكشف عن وجه الحق أو تهدى سواء السبيل ، وان نصل الى هذه الكشوف الا ببعوث على موجات تتجه الى الجزيرة العربية الواسعة الارجاء المختلفة الجهات ، تنقب وتكشف ما يخفى باطن الارض وما تحجب عنا الرمال ، ثم تفحص وتدرس ، ومن المؤكد أن الطبيعة ـ الى جانب الكشوف الاثرية ـ ستحدثهم وستؤثر فيهم وتخلف انطباعات ، أقل ما يفاد منها انها عوامل مساعدة لدراسة الدارسين ، ولبيان ذلك خذ نجدا ـ على سبيل المثال ـ فان شماله يختلف عن جنوبه ، وشرقه عن غربه ، بينما المرويات لا تميز ولا تعير هذا الاختلاف التفاتا ، وفيه من الظواهر التى خلقتها السيول ـ التى تصيب المنطقة بعد فصل الشتاء ـ ما يستحق الوصف والدراسة ، كما يتبين ذلك فى المجرى الذى تسير فيه مياه السيل والذى يمتد مئات الاميال مخترقا اليمامة .

ونحن نعلم أن منطقة نجد ـ وخاصة اليمامة وجنوبها ـ ذات أهمية كبرى فى دراسة العصر الجاهلى ، لانها تعرضت لغزو الفرس وتصدت للثأر منهم ، وسجلت الكتابات الفارسية ما كان من شد وجذب ، وتعرضت المنطقة أو القاطنون فيها لتيارات مختلفة ، بدت فى الشعر الجاهلى فى صورة باهتة لا تكاد تبين ، وفى القصص بل فى اللغة العربية نفسها ، كما نرى فى مادة نمل فى لسان العرب

اذن فالكشوف الاثرية والدراسة الجيولوجية والجغرافية بمختلف مناحيها لهذه الجزيرة العربية ، المختلفة الاجواء والمظاهر الجغرافية ، عوامل هامة فى الدراسة النظرية ، التى تقوم على الفحص والنظر فى الادب والاجتماع والسياسة .

والآن أصل الى هذا الحديث الذى نشرته « المجلة » للدكتور يوسف خليف عن مقدمة القصيدة الجاهلية ، فأول ما راعنى منه أن صاحبه وصف حديثه بأنه محاولة جديدة لتفسير الظواهر الادبية التى قامت عليها هذه القصيدة ، وهى الوقوف بالاطلال ثم الغزل فى صورة مشاعر وذكريات نحو المحبوبة والمطية .

ويظهر أن الدكتور خليف لم يقرأ دراساتى فى هذه المقدمة التى تسمى اصطلاحا فى الدراسات الادبية بالديباجة ، والتى ألقيت ملخصها فى جامعة الرياض فى محاضرة عامة فى يناير عام ١٩٥٩ ، والتى نشرت فى مجلة الادب فى شهور متتابعة من عدد فبراير سنة ١٩٦٢ ، والتى جمعت ونشرت مع غيرها سنة ١٩٦٣ فى كتاب سميته « أنوار فى دراسات وأبحاث » ، وكم كنت أود أن يقرأ الدكتور يوسف خليف ما سبق أن كتب فى موضوع ما نشر ، ليرى ان كانت المحاولة التى نشرتها له المجلة جديدة ، وأن يقرأ الى جانبها فى هذا الكتاب حديثى عن هيكل القصيدة الجاهلية ، ليشارك فى الرأى فى هذا الفرض الذى أعلنته عن هذا الهيكل ، وربما تأتى له ما لم يفز به غيره ، فى موضوع شديد الغموض ، تناوله المستشرقون والباحثون من غيرهم ، فرض أجدنى ملتزما به بعد انقضاء عشر سنوات تقريبا على نشره لاول مرة ، لانه نتيجة دراسات مقارنة وطويلة، لم اجد غيرها لاضيف جديدا ، أو لاعدل .

هذا ومن النظريات التى لعبت دورا هاما فى الدراسات فى الادب العربى نظرية الفراغ أو البطالة تلك النظرية التى أذاعها فى أبحاثه منذ أربعين عاما أستاذنا وقائد النهضة الادبية الدكتور طه حسين ، طبقها على حياة الغزليين فى المدينة ابان الحكم الاموى ، وتطبيقها على هؤلاء له ما يبرره ويعززه ، بل وما يقنع ويفسر الظواهر الادبية عندهم ، أما تطبيقها على العصر الجاهلى ـ كما حاول الدكتور يوسف خليف ـ فأمر بعيد الاحتمال جدا ، لانه ليس لدينا ما يبرره من ظروف الحياة نفسها ، ولان هذه النظرية تفترض بادىء ذى بدء أن الاديب أو الشاعر أو الفنان يعيش بعيدا عن قسوة الجهد وآلامه فى طلب العيش ، أعنى أنه مترف أو أن مطالب الحياة ميسرة لديه، لا يجد فى الوصول اليها عنتا أو شقاء ، يحوله عما هو فيه من رغبة فيما يسعده ويملأ عليه ما هو فيه من فراغ ، لانه ثرى والخدم يقومون بما يأمر ويطلب ، كما نرى عند شعراء الغزل فى المدينة ، الذين كانوا يعيشون حياة ناعمة هادئة .

أما شعراء العصر الجاهلى فكانوا أبعد الناس عن هذه الحياة الفارغة ، أعنى أنهم كانوا يختلفون ، لان الحياة كانت قاسية ، وخاصة فى نجد ، حيث كانت الحياة قاسية كما يبدو تتطلب من القبائل العربية أن تكون يقظة من عدو طارىء أو مغير سالب ، فكانوا اما فى حرب أو ترقب حرب .

ويشير القرآن الى حياة العرب الجاهليين والى عداواتهم فى قوله تعالى فى سورة آل عمران ـ ١٠٣ : « واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا ، واذكروا نعمة الله عليكم اذ كنتم أعداء فالف بين قلوبكم ، فأصبحتم بنعمته اخوانا ، وكنتم على شفا حفرة من النار فانقذكم منها ، كذلك يبين الله لكم آياته لعلكم تهتدون » .

واذا كانت حياة العرب الجاهليين بعامة على هذا النحو الذى يصوره القرآن، فان حياة ربيعة والقبائل النجدية بخاصة كانت أشد وأقسى من حياة غيرهم ، . ذلك لان الصراع بين ربيعة واليمن أو حمير على وجه أدق كان لا يدع مجالا لفراغ أو راحة ، فقد حاولت ربيعة أن تصمد فى هذا الصراع بينها وبين حمير مرة بعد أخرى ، وأقبلت اليها القبائل العربية تؤيدها وتؤازرها فى القتال ، أعنى انضمت نضر ونزار وقابلتا معا السلطان الذى أريد فرضه على العرب ، واستطاع العرب آخر الامر أن يظهروا على عدوهم الحميرى ، وخرج كليب وائل

من هذا الصراع بطل العرب المرموق وسيد الشجعان ، وتلت هذه المحنة التى تعرضت لها ربيعة بمختلف قبائلها محنة أخرى داخل القبيلة نفسها ، اذ ثار الشر بين تغلب وبكر ، ومضت الحروب بينهما فى حرب البسوس الى أربعين عاما فيما يقول الرواة ، وكان من ثمرة هذه الحروب تنقل القبائل من مواضعها الى أماكن أخرى ، وكان الى جانب هذا الصراع صراع آخر بين القبائل التى عاشت فى جبلى أجا وسلمى وبين ملوك الحيرة ، يشتد حينا ويفتر حينا آخر ، حتى مضى حكم اللخميين ، وحياة كهذه لا تعرف الهدوء ولا الطمانينة لابد أن تكون مضطربة ، ومثل هذه الحياة لا يمكن ان تجلب لها نظرية الفراغ ، لتفسير الظواهر الفنية فيها ، لانها لم تكن تيسر فراغا ، اذ كانت جهادا فى طلب العيش ، أو اندفاعا لقتال أو تأهبا لصد غارة ، وبالاضافة الى هذا فان نظرية الفراغ لا يمكن أن تطبق الا فى حياة يسودها السلام والامن ، حياة بعيدة كل البعد عما يشغل الانسان على حياته وأمنه ، أو تشق عليه بمطالب عيشه ، واذا تضمنت الحياة عدم الاستقرار وعدم الامن والسعى الجاد وراء العيش كان من العسف أن نطبق عليها نظرية الفراغ .

وعلى هذا ينبغى أن نكون على حرص شديد ، ونحن نستخدم النظريات لتفسير حياة ، كان من حظها فى تاريخ العرب الادبى أن تنشأ فيها القصيدة الجاهلية ، وتنمو وتتخذ طابعها الذى نعرفه .

وعلى الرغم من أننا نعرف هذا فليس لدينا ما يكشف هذا الامر ، سوى أن المهلهل بن ربيعة كان أول من قصد القصيد ، والمهلهل هذا هو زعيم تغلب واحد ابطال حرب البسوس واخو كليب بطل العرب أجمعين فى زمنه ، ومن ثم فانه من الصعب بل من المجازفة ان يقال شىء عن تطور الشعر الجاهلى حتى بدا فى القصيدة الجاهلية كامل المعالم والرسوم .

أما الظاهرة الفنية ، وهى بدء القصيدة بالوقوف بالاطلال فقد أعلنت رأيى عنها فى حديثى عن الديباجة فى الشعر العربى ، ودون أن أدخل فى تفصيلات أشير الى أنها ثمرة الحالة الوجدانية ، وهى التى سيطرت على الشاعر فربطت بينه وبين هذه الآثار أو الاطلال ، التى شهدت مظاهر الحب بينه وبين محبوبته ، رباط وجدانى يتوثق وفق سلطان الحب على الشاعر ، ولقد وضحت هذا الرأى فى كتابى أنوار بما لا يحتاج الى مزيد هنا .

ولكن اذا كانت حياة الجاهليين على هذا النحو المضطرب فكيف تأتى للشاعر الجاهلى أن ينشغل قلبه بالحب ويتجه ميله الى الخمر واللهو ـ اذا لم يكن الفراغ علة وسببا ؟!

ان الربط بين الغرائز والميول الانسانية وبين ضرورة الفراغ لها أو البطالة بمعنى أوضح خطأ فى تصور الحياة البشرية ، ذلك لان كل نوع مخلوق من زوجين لابد من التقاء أحدالطرفين بالاخر ، بحكم الفطرة ، وليس معنى هذا أن أيا من طرف البشر يلتقى بأى من الطرف الآخر بطريق المصادفة ، أى أن بقاء النوع وليد الفوضى فى التقاء الجنسين ، لا أعنى هذا اطلاقا ، وانما لابد من الالتقاء بطريق الاختيار ، وهذا الاختيار يؤدى الى وجود علاقة تقوم بينهما ـ أيا كان نوعها ـ ولكنها علاقة على أية حال بالرغبة والاستئثار بها كما فى الزواج أو الحب .

على أنه ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أنه مهما كان لون هذه العلاقة فانها فى البيئة الجادة لن تشغل المرء عن واجباته ، ولا أدل على ذلك فى الحياة الجاهلية الجادة من قول طرفة بن العبد ـ الذى يكرره فى معلقته ـ قال :

وان ادع للجلى أكن من حماتها

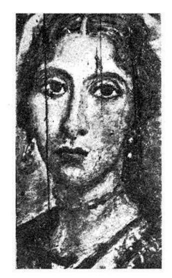
وان يأتك الاعداء بالجهد أجهد

أعنى أن الصلة بين الرجل والمرأة لا تستلزم أن يكون الرجل عاطلا ، فها نحن أولاء نعيش فى مجتمع ينشغل فيه الناس بأمورهم ولا ينسون المرأة ، ويجدون فى طلب العيش ولا يقتل العمل ميولهم نحوها ، ذلك منهج الحياة وسنتها التى يشير اليها القرآن فى سورة الروم ـ ٢١ فى قوله تعالى : « ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا اليها وجعل بينكم مودة ورحمة » .

فالحب لا يتطلب أن يكون الرجل عاطلا فارغا له ، وعلى ذلك لا يمكن أن نصف المحب فى بيئة جادة بأنه أسلم نفسه للسعى وراء المرأة ، لانه عاطفة انسانية توجد مع الانسان وجودا وعدما، تثيره المناسبة وتوجده الرغبة الفطرية ، والمناسبة فى حياة الجاهليين لم تكن معدومة ، كانت تتاح فى منتدياتهم وساحات سمرهم التى يشير اليها الشعراء فى شعرهم ، كما كانت الحروب نفسها تتيحها ، ومعلقة عمرو بن كلثوم توضح فى جلاء خروج المرأة مع الرجل الى ميادين القتال ، فالفرصة لنشأة الحب بين الرجل والمرأة كانت موجودة دون حاجة الى اقحام نظرية الفراغ .

وبعد فان الدراسة لوجه من وجوه العصر الجاهلى تتطلب بل تحتم أن يكون الباحث يقظا ودقيقا ، وأن يفكر قبل أن يقدم على الكتابة فى موضوعات غامضة ، وان أقدم فلابد من أن يحتاط والحيطة سمة من سمات البحث الاكاديمى ، وقديما قيل : من قال لا أدرى فقد أفتى .





صورة الغلاف

وجه من مدرسة الفيوم



من شيء جديد وفد الى وادى النيل ـ سواء كان تقليدا أو لغة أو فنا ـ الا وكانت عراقةالبيئة المصرية كافية لان تصبغه بالصبغة المحلية ، ثم تمتصه ، ثم تخرجه كيانا جديدا له كل خصائص ومقومات الطبيعة المصرية .

فى بداية القرن الاول قبل الميلاد بدات روما تاخذ مكانتها ، وكان طبيعيا ان تفد الينا بعض التقاليد الرومانيـــة ، فانتشر تقليد جديد فى مصر اذ حلت الصور المرسومة بالالوان المائيـة أو بالشمع على الخشب محل القناع المنحوت الذى كان يوضع عـــادة على وجه الميت . فلقــــد كان المصريون ـ كما هو معروف ـ يعتقدون فى حلول روح الميت فى التمثال ، المسماة « كا » فى لغتهم ، اى القرين ، ومن أهمية هذا الاعتقاد تتضح أسباب عنايتهم بصنع تماثيل عديدة وترتيبها داخل المقبرة فى عدة أماكن حتى يضمنوا سلامة روح الميت لتسكن عند اوزوريس ثم حل القناع على وجه الميت فى عهد البطالسة محل التمثال ثم حل محله ذلك النوع من الرسوم بعد ذلك .

وفى بدايـة النفوذ الرومانى فى مصر ، كنا نجـــد الى جانب الصورة المرسومة بالطريقـة الرومانية الصحيحة رسوما مصرية أصيلة لاونوبيس وأوزوريس تظهر مدى امتزاج الحضارتين ، ثم تاكدت حقيقة ذلك الاسلوب تحت ظل السيطرة الرومانية ولكن القيمة النهائية للصورة احتفظت بالطابع المصرى الذى يمتاز بالحرص الشديد فى محاكاة شكل الميت والتقيــــد بملامحه ، وذلك للوصول الى الهدف الروحانى الموجـــود فى المعتقدات المصرية وهو حفظ الروح الخالدة بواسطة صـورة الهيكل الميت . ويتم ذلك بمساعدة ورضاء الالهة المختصة .

وهكذا ولدت مدرسة التصوير المسماة بمدرسة الفيوم نسبة الى ان معظم هذه الرسوم وجدت فىمنطقة الفيوم رغم انتشـــار هذا النوع من التصوير فى وادى النيل كله .

وصورة الوجه الذى نراه على غلاف هذا العدد احدى هـــذه الرسوم التى وجدت بالفيوم ، واول شيء يلفت النـظر فى هذا الوجه قوة النظــرات التى تـدل على حيـــاة الروح واثبات وجودها . والى جانب أن ملامح هـــذا الوجه مصرية تماما وليست رومانية بحال من الاحوال ، فهى مزيج من ملامحالجنس الحامى وسكان حوض البحر الابيض المتوسط ، فمعالجة رسم الوجه تختلف اختلافا كليا عن نوع معالجة الرسم فى التصوير الرومانى للاسباب التى ذكرناها . فالخطـوط فى الرســم الرومانى تنطلق فى حركة سريعة خلال تعرجهـــا معبرة عن الاستمتاع بالحياة وتحمل نشوة الفرح ، ولكنها فىمعظم الرسوم المصرية التى من هذا النوع نجد أنها ساكنة نوعا ما اذ يحد من انطلاقها معاناة الرسام للوصول الى مطابقة الرسم لملامح الميت حتى يضمن وصول الروح الى الصورة ورضاء الالهة .

●

لقد لعبت مصر دورا هاما فى تاريخ الحضارة والفن . فرسوم الفيوم يظهر عليها بكل بساطة سمات العظمة والحزن والسكون. تلك السمات التى امتازت بها رسوم الاشخاص البيزنطية فى أوائل القرن الرابع . وهذا يدلنا علىان رسوم الفيوم كـانت وسيلة من وسائل الانتقال بين التصوير القـــديم والتصوير المسيحى ، بل نستطيع القـــول بصورة اخرى ان هذه الوجوه المرسومة بهذه الكيفية ، ثم الايقونات القبطية المبـــكرة هى بدء ميلاد التصوير الدينى بكل مميـــزاته الميتافيزيقية وحـــزنه العميـق .

ذلك التصوير الذى كان سمة مميزة لحضارة القرونالوسطى باكملهـــا ، بل ما زالت آثاره تحـــدد ـ الى حد ما ـ بعض الاتجاهات الحديثة فى الفن .